الفنون الشعبية



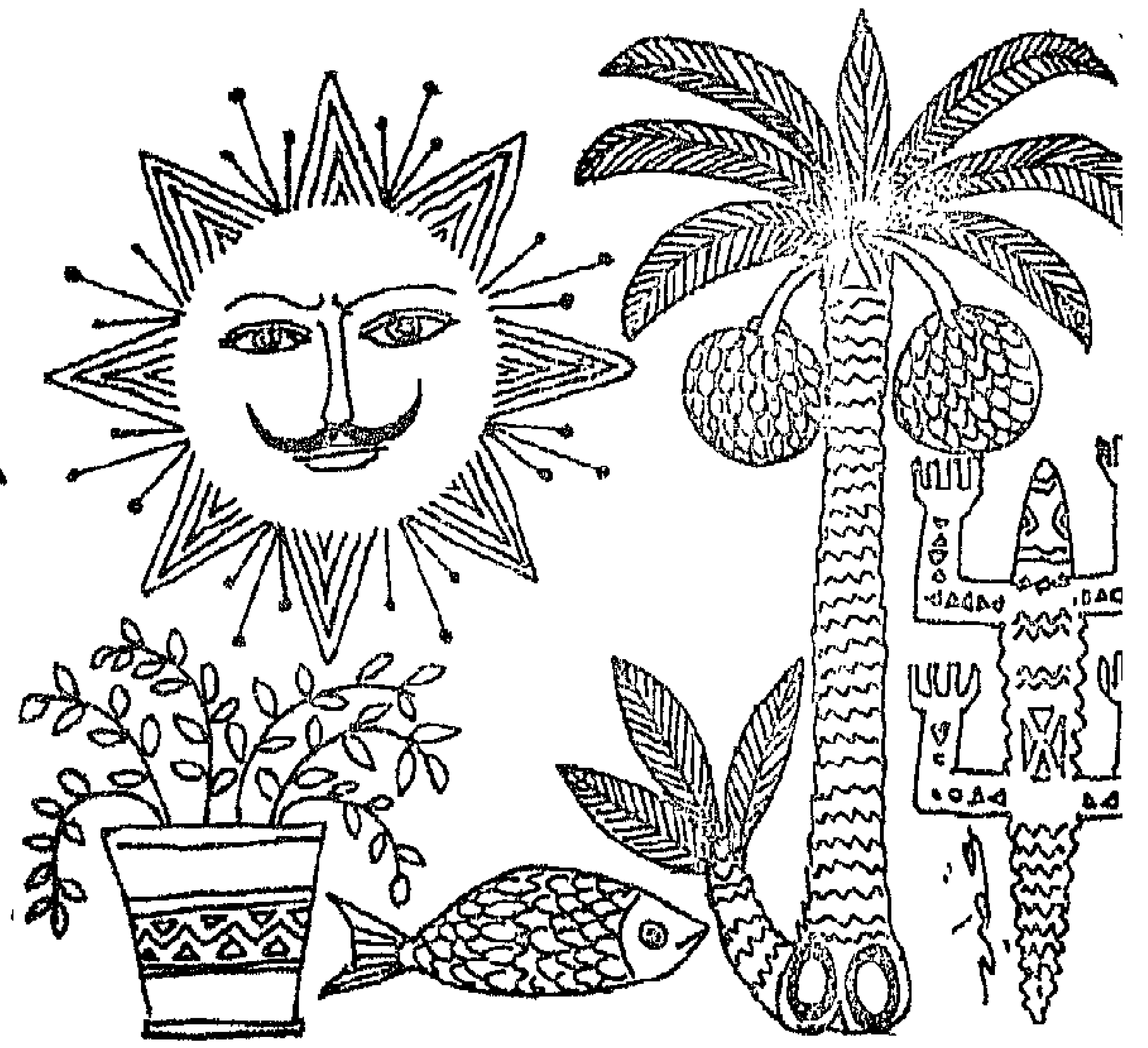
العـدد ٢٤

يولية - أغسطس - سبتمبر

الثمن : ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب





الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الرابع والعشرون
يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٨

فهرس

صفحة

العدد ٢٤ : يولية ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٨

- **الرسوم التوضيحية للفنان :**
  محمد قطب

- **المصورون**
  - صفوت كمال
  - د. هاني جابر
  - ابراهيم حلمي

- **صورة الغلاف :**
  سيدة من جنوب سيناء
  ابريل ١٩٨٨ .

- **ظهر الغلاف :**
  عروس وعريس من حفل أول زفاف عالمي في أحضان الريف المصري .



في ذمة الله

الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

ببالغ الأسى والحزن تنعى مجلة الفنون الشعبية الى الأمة العربية جمعاء الأستاذ الرائد الدكتور / عبد الحميد يونس ، مستشار المجلة ، الذى وافته المنية، والمجلة ماثلة للطبع فجر يوم الثلاثاء ١٣/٩/١٩٨٨ • الموافق الثانى من صفر لعام ١٤٠٩ هـ •

ولد الدكتور يونس ـ رحمه الله ـ فى الرابع من فبراير عام ١٩١٠م، وحصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٤٠ ، ثم ماجستير الآداب عن رسالته فى سيرة الظاهر بيبرس عام ١٩٤٦ ، ثم درجة الدكتوراه فى الآداب عام ١٩٥٠ عن رسالته فى السيرة الهلالية وفى عام ١٩٥٢ كون أول جمعية للفنون الشعبية بكلية الآداب جامعة القاهرة • واشتغل ـ رحمه الله ـ بالصحافة فى بداية حياته فأسهم فى توجيه مجلة « بناء الوطن » وأشرف عليها وشارك فى تحريرها ، كما أسهم فى تحرير مجلتى « المصرى » و « المجلة الجديدة » وأشرف على بعض الأبواب الرئيسية بهما ، كما كان عضوا بارزا فى مجلة « الآدب » التى كان يصدرها الأستاذ / أمين الخولى ، واشتغل لفترة قصيرة من الزمن بجريدة « البلاغ » اليومية ، وكان المحرر الأول بجريدة « المساء » فى أوائل الثلاثينيات •

وفي أعقاب ثورة يوليو المجيدة ساهم في التخطيط لاصدار جريدة «الجمهورية» وأشرف على باب «الشباب والجامعة» بها ثم بعد ذلك أضيف له الاشراف على الصحيفة الأدبية بالجريدة الى جوار مقالاته التثقيفية والتنويرية المختلفة ، كما أصدر - رحمه الله - مجلة «الراوى الجديد» ورأس تحريرها ، والى جانب عمله كأول أستاذ كرسى للأدب الشعبى بكلية الآداب - جامعة القاهرة - تقلد الكثير من المناصب فأختير عضوا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وشارك في الكثير من لجانه المختلفة ، كما أسس مجلة «الفنون الشعبية» ورأس تحريرها في أول اصداراتها عام ١٩٦٥، وفي عام ١٩٦٥ أيضا رأس تحرير مجلة«الكتاب العربى» ، وأنتخب في عام ١٩٦٦ رئيسا لجماعة الأمناء خلفا للمرحوم الأستاذ / أمين الخولى ، وفي عام ١٩٦٨ انتدب وكيلا لوزارة الثقافة حيث أشرف على قطاع الثقافة الجماهيرية بها ، واقترح - حينذاك - انشاء مركز لثقافة القرية وآخر لثقافة الطفل وثالث لاعداد الرواد الثقافيين • وقد أخذ بهذا الاقتراح السديد فيما بعد ، ولايزال يثرى مجالات العمل المتعددة في هذا القطاع ، وفي عام ١٩٦٩ انتدب للعمل مستشارا فنيا لوزير الثقافة الى جوار عمله الأصلى (أستاذ كرسى للأدب الشعبى) ، كما عين رئيسا لمجلس ادارة مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٧٠ ، وفي عام ١٩٧٨ عين مستشارا لأكاديمية الفنون ، ثم بعد أعوام خبيرا بهذه الأكاديمية لشئون معهد الفنون الشعبية الذى كان قد دعا الى اقامته منذ أعوام طويلة ، وقد شارك الدكتور / يونس في العديد من المؤتمرات العربية والعالمية ، وأسهم في تأسيس الكثير من الجمعيات ، وحصل على مجموعة من الجوائز والأوسمة ، ففي عام ١٩٣٥ حصل على جائزة الدولة في الموضوعات التى عرضها المغفور له على ماهر عن البطالة ووسائل علاجها ، كما نال وسام الجمهورية عام ١٩٥٥ وجائزة الدولة التشجيعية في النقد الأدبى مع وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٥٨ ، ثم جائزة الدولة التقديرية في الآداب مع وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى عام ١٩٨٠ ، ثم جائزة الكويت للتقدم العلمى في ابريل عام ١٩٨٥ واختير رئيسا فخريا مدى الحياة لجمعية المأثورات الشعبية عام ١٩٨٦ • وللدكتور يونس - رحمه الله - الكثير من المؤلفات ليس في مجال علم الفولكلور فحسب وانما في مجال الأدب والنقد • والى جوار ريادته للأدب الشعبى له جهوده الموسوعية ، فقد ساهم في اصدار دائرة المعارف الاسلامية وشارك في تحقيق «الموسوعة المصرية» وجمع موادها وساهم في تحريرها ومراجعتها ، كما أصدر موسوعة «الآداب والفنون الشعبية» التى نشرت دار الهلال بعضا من أجزائها ، ومعجم الفولكلور الذى طبع في لبنان عام ١٩٨٣ ، ولم يقتصر نشاطه - رحمه الله - على مجال التأليف فقط وانما قام بترجمة العديد من الكتب المهمة في مجال علم الفولكلور والأدب والفلسفة والانثروبولوجيا والتاريخ وغير ذلك سواء كان بمفرده أو بالاشتراك مع بعض الأساتذة الأجلاء ، هذا وقد أثرى الدكتور يونس الحياة الثقافية والمجلات العربية بالكثير من الندوات والدراسات والأبحاث ، ولا يزال تلاميذه من المحيط الى الخليج يتابعون مسيرته الرائدة في الدراسات الفولكلورية • وأسرة تحرير المجلة اذ تتقدم بالعزاء الى أسرته الكريمة والى تلاميذه وأصدقائه ومحبيه تدعو الله أن يتغمده بواسع رحمته وأن يشمله بعظيم غفرانه وأن يلهم ذويه ويلهمنا الصبر والسلوان •

أسرة تحرير المجلة

العدد القادم

يتضمن العدد القادم من المجلة دراسات عن الجهود العلمية والثقافية للمرحوم الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

هذا العدد

يصدر هذا العدد والأسى يغمر قلوب أسرة تحرير المجلة ،فقد رحل عنها والمجلة ماثلة للطبع ـ رائدها ومؤسسها الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس ، الذى سعى وعمل على اصدار أول عدد منها فى ينـاير سنة ١٩٦٥ ، ثم بعد أن توقفت لأسباب خارجة عن ارادته فى عام ١٩٧١ سعى من جديد وباصرار على أن تعود للصدور مرة أخرى ، فصدرت فى ينـاير ١٩٨٧ وكان مقاله « مجلتنـا تعود » ، الذى صدر به العدد ١٨ تعبيرا عن فرحته الغامرة بعودة صدور هذه المجلة •

والمجلة اذ تحتسب عند الله الأستاذ الجليل ، رائد حركة الفولكلور العربيـة وأستاذ جيل كامل من الدارسين والباحثين فى مجال الدراسات الفولكلورية بعـامة والأدب الشعبى بخاصـة ، فانهـا تعاهد قراءها على مواصلة تحقيق ما كان يرجـوه أستاذنا العظيم من العمل المستمر والمستنير فى الكشف عن خصائص الابداع الشعبى المصرى والعربى فى تواصـله التـاريخى ووحدته القومية •

ويتضمن هذا العدد دراسة نقدية للأسـتاذ الدكتور / محمود ذهنى يناقش فيها دراسـة الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى المنشورة فى العدد قبل الأخير عن (الأدب الشعبى العربى •• المصطلح وحدوده) وفى هذه الدراسـة يناقش الدكتور / محمود ذهنى تعريفـات وخصائص الأدب الشعبى وموضوع تنـاقل الأدب الشعبى عن طريق المشافهـة دون التـدوين ، وكذلك مشكلة الفصحى والعاميـة ، علاوة على مسألة تدوين الأدب العامى ومشكلة فنية هذا التدوين •

والمجلة اذ ترحب باستمرارية النقاش العلمى والمحاورة الفكرية حول الأدب الشعبى العربى ، ترجو أن تتعدد الدراسـات الدقيقة حول هذا المحور المهم من حيث التعريف والمصطلح فى الأدب الشعبى •

وهو أمر نادى به منذ سنوات بعيدة أستاذنا الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، ويسير على خطاه الآن أستاذان متميزان من تلاميذه همـا الدكتور أحمد على مرسى، والدكتور محمود ذهنى•

وحول (الأدب الشعبى كوسيلة للتعرف على الحياة الفكرية للشعوب) تأتى دراسة الدكتور / قاسم عبده قاسم لتلقى الضـوء على المشروعيـة العلمية لكل محاولات الدارسين فى مجال التاريخ الاجتماعى وتاريخ الأفكار ، لبحث ملامح الظاهرة التى يهتمون بها بين ركام الموروث الشعبى •

وفى اطـار من الدرس المستفيض للظـاهرة يتعرض الدكتور قاسم لعدم اهتمام فنون الأدب الشعبى برصـد الأحداث والوقائع التاريخيـة ، وانمـا يقوم برصـد رأى الناس فى الأحداث التاريخية والشخصيات ، اذ أن الخيال الشعبى حين يختار التاريخ مجالا لعمله ، لايهتم بشىء قدر اهتمـامه بالاسـتجابات العقلية والعاطفية لمن يتلقون هذا الابداع الشعبى •

والموروث الشعبى من هذه الزاوية ـ فيما يرى الباحث ـ يحدد لنـا الاطار الفكرى للمجتمع البشرى ، اذ أن أبنـاء المجتمع يودعون فنونهم الشعبية بمختلف أنماطها توجهـاتهم الفكرية •

وآراءهم عن الحياة والموت والكون ومظاهر الطبيعة والدين والخرافات والأساطير ورؤيتهم لمفاهيم الحق والباطل ومثل الشجاعة والبطولة وقيم الشرف والنبل ، ومقاييسهم فى الجمال وتصورهم للعالم الخارجي وعلاقاتهم بالبيئة • وهو ما تؤكده الدراسة فى كل صفحة من صفحاتها بشكل متعمق •

وفى مجال دراسات أدب الأطفال يتناول **الأستاذ / عبد التواب يوسف أهمية الحكايات بالنسبة للأطفال ، وبخاصة فى عصر التليفزيون والفضاء ، حيث يرى أننا رغم كل ما وصلنا اليه من تقدم ومبتكرات ، فان** الحكايات الشعبية ليست سوى أعمال فلسفية تحمل فى ثناياها حكمة البشرية ، وتعبر بشكل أسطورى عن مسيرة الانسانية بشكل واضح ، ويؤكد من ثم على أهمية ألا نتدخل فى هذه الأعمال بالتبسيط أو التجميل ، فاما أن نقدمها أو لا نقدمها ، أو على حد قوله ، أما افتراسها بحجة تنقيتها من الشوائب فهو أمر يجب ألا ننساق اليه • وفى ثنايا دراسته يقدم لنا محاولة مهمة لدراسة حكايات هانزيل وجريتل ، وجاك وأعواد الفول ، والقزم وبنت الطحان ، كما يجيب عن السؤال المهم الذى تطرحه الدراسة « هل الحكايات الشعبية ضرورية للأطفال » فى عصرنا ؟

وحول الصورة التى يقدمها الأدب الشعبى فى سيرة الظاهرة بيبرس للملك الصالح نجم الدين أيوب ، كولى مجذوب وصوفى زاهد • يقدم الأستاذ فاروق خورشيد دراسة مهمة عن (الملك الصالح أيوب •• ولى الله المجذوب وهو الأمر الذى قد يتعارض ، أو لا يرضى عنه أهل التاريخ، حيث أن صورته لديهم ترتبط بالقسوة والعنف والدم أحيانا ، كما ترتبط فى اللحظة ذاتها بالمعارك الباسلة التى خاضها ضد الصليبيين ، تلك المعارك التى أدت الى أسر لويس التاسع ملك فرنسا بالمنصورة فى واحدة من أهم انتصارات المسلمين على الصليبيين فى حروبهم الطويلة • هنا وتحتاج تلك الاشكالية الناشئة بين الصورتين عن الملك الصالح الى وقفة متأنية من دارسى السير الشعبية العربية فى اعادة فهمها، واعادة تقييمها من جديد على ضوء الظروف السياسية التى خلقتها ، والقوى التى تحركت وراءها . فكانت سببا فى ابداعها ، والطريقة التى كتبت بها ، وهى من الأمور التى يحاول الأستاذ / فاروق خورشيد التعرض لها ومعالجتها بدقة واستفاضة •

وعن الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية الكيدو فى ملحمة جلجامش ، تلك الملحمة السابقة على أقدم الملاحم الاغريقية بما يقرب من ألف وخمسمائة عام ، تأتى دراسة الأستاذ الدكتور محمد خليفة حسن معبرة عن هذه الدلالات ، وعن المضامين التى تحتويها ، مركزة فى ذلك على المغزى التاريخى الحضارى الذى تقدمه هذه الملحمة بشكل عام وقصة انكيدو بشكل خاص لنكتشف أننا أمام تطور تاريخى حضارى للبشرية ، وذكر دقيق للعوامل والانفعالات المصاحبة لهذا التطور •

ويحدثنا الفنان الأستاذ / محمود النبوى الشال عن « الأسس العامة الحاكمة •• فى تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية » حيث يرتكز فى دراسته على عدد من القيم والمعايير التى يمكن أن تؤلف فى ترابطها وتكاملها البنية الجمالية التى تشكل الصورة العامة التى يكون عليها العمل الفنى الشعبى التشكيلى •

ويعرض الأستاذ محمود الشال فى استفاضة ما يمكن أن يصل اليه النقد التشكيلى للفنون الشعبية من مجموعة من الأحكام النهائية التى تهدى المتذوق للفن الشعبى التشكيلى الى تقييمه وادراك دلالاته وجماليته ادراكا سليما •

وعن التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية تأتى دراسة الدكتور / هانى ابراهيم جابر وفيها يتعرض للمشاكل التى تواجه هذه الحرف بازاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة فى نمط الحياة المعيشية والاعتماد الشعبى المتزايد على الانتاج الآلى وغير ذلك من مستحدثات العصر ، ويرى ضرورة تحريك ثقافتنا التقليدية ، التى تعبر عنها هذه الحرف ، نحو روافد العلم المتجددة بحيث لاتتعارض معها وتحدث نتائج

سلبية مدمرة ، وهو بصدد ذلك يتعرض لخصائص هذه الحرف ، ووظائفها ، وكيفية التخطيط لها ، والأسس التى يجب أن تقوم عليها ، ووسائل انجاحها ، بحيث تظل هذه الحرف ظاهرة حية فى ضمير المجتمع • وتتضمن دراسته نماذج تطبيقية لما يقدمه من تخطيط وتصور علمى لواقع الحرف التقليدية ومستقبلها ازاء التطور التكنولوجى •

ويلى دراسة الدكتور هانى جابر مقالا عن السفن الكويتية حيث كان لهذه السفن دور رئيسى بارز فى التكوين الحضارى للخليج العربى وبناء اقتصادياته ، وقد شكل القلاليف (صناع السفن) قاعدة أساسية للحرف الشعبية هناك ، قبل اكتشاف البترول، حيث كان المصدر الأول للدخل الخليجى يتمثل فى الغوص للبحث عن اللؤلؤ والمتاجرة فيه بأسواقه المختلفة •

حول هذا الموضوع يحدثنا الأستاذ / ابراهيم حمزة الشكرى فى دراسة مستقصية عن (صناعة السفن الكويتية ،فى اطار من التحديد الموضوعى لحرفة شعبية تقليدية اندثرت ــ القلافة ــ كصناعة ، وتحولت الى فن فولكلورى ، مطبقا دراسته على دولة الكويت الشقيقة التى ارتبطت مهنة (القلافة) بها ارتباطا وثيقا ، حيث أخذها الخلف عن السلف ،حتى تشكلت فى اطار متميز جماعة القلاليف التى عاشت متقاربة فى حى واحد عرف باسمها هناك • وقد رصدت الدراسة القدرات المتميزة لعدد كبير من الأساتذة فى عمل التصميمات المختلفة لصناعة السفن ، فهناك « الأستاذ » وهو المهندس صانع السفينة ويليه المقدمى (رئيس العاملين) ثم الضراب وأخيرا الوليد ، فى تدرجهم الحرفى لتلك المهنة •

وترصد الدراسة الأنواع المختلفة من هذه السفن القديمة التى كانت تصنع فى الكويت وأشكالها والأدوات المستخدمة فى صناعتها ، وزمن استعمال هذه السفن ومجالات استخدامها ومقاساتها وحمولتها وعدد بحارتها والمسافات التى تقطعها والموانى التى ترسو عندها وتختتم أخيرا بالأغانى والمأثورات الخاصة بتلك المناسبة •

وفى هذا العدد تقدم المجلة جزءا من دراسات المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح عن « الألعاب الشعبية والمهارات الجسيمة والسيرك » ، وفيها يقوم بتعريف الألعاب الشعبية على أنها « كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد الى اللحد ، يتوارثونها جيلا بعد جيل ، يغيرون منها أو يحرفون فيها ، يستوى فى ممارستها جنس الرجال وجنس النساء منذ الطفولة ، وبهذا تحتل الألعاب مساحة كبيرة من الحياة الشعبية ليتعرض بعد ذلك لممارساتها وأنواعها ووظائفها فى أوقات الفراغ وأوقات العمل على حد سواء • وفى هذا العدد نتناول الجزء الأول من دراسته عن الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية وفى العدد القادم تقدم المجلة باقى دراسته عن « السيرك » •

وعن فن الاكروبات كأحد الفنون الشعبية فى الصين يحدثنا الدكتور غبريال وهبة عن تاريخ هذا الفن هناك ، وعروضه ، وألعابه ، والجهود التى بذلتها حكومة الصين لاحيائه ، وتطويره، وتلك التى بذلها لاعبو الاكروبات للنهوض به، متعرضا لبعض رقصاته وألعابه بالوصف وما أصاب هذه الرقصات وتلك الألعاب من تطورات وما تتميز به من براعة فى الأداء ورشاقة فى الحركة وجمال فى التكوين •

كما يقدم فى هذا العدد المخرج المسرحى / عادل العليمى بحثا حول (احياء دراما الأراجوز) هذا الشكل التراثى الذى يطل علينا بين الفينة والأخرى فى أشكال استلهامية أو توظيفية أو احيائية •

فالأراجوز ــ فيما ترى الدراسة ــ تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربى ، إنه الانسان الفقير المنشأ الأمى ، الأخرق والخشن ، الذى كثيرا ما يقع فى مواقف صعبة ، ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا •

لقد جسد الشعب الكادح نفسه فى هذه الشخصية الخشنة الساذجة ، ووجد انتصاره على الجميع ، وعلى كل المصاعب •

يلى ذلك دراسة الأستاذ الدكتور ابراهيم احمد شعلان عن شرف الدين بن أسد المصرى ، هذا الأديب الذى يمثل تيارا أدبيا غزته الأساليب الشعبية ، من خلال حكاية نثرية ونص شعرى تركهما هذا الأديب بعد موته مبينا لنا الظواهر الفنية والمضامين أو المفاهيم الشعبية التى يتمتعان

بها راجعا بذلك الى المستوى الاجتماعي والواقع الذى عايشه الأديب وعاش فيه ٠

وحول الفروسية وتقاليدها الشعبية واحتفال المجتمع العربى بها يعرض الأستاذ / مصطفى شعبان جاد مخطوطة (كشف الكروب فى معرفة الحروب) لموسى بن محمد اليوسفى تحت عنوان (الفارس المحارب فى مخطوطة عربيـة) حيث يسجل فى مقدمة العرض ارتباط الفارس بالفرس منذ الجاهلية ، وازدياد هذا الارتباط فى الوجدان الشعبى من خلال السير الشعبية العربية الأقوال المأثورة حول الفرس التى يمتلىء بها تراثنا الشعبى ٠ وعلى امتداد فصول المخطوطة العشر نلمس اهتماما خاصا بالفروسية فى العصر المملوكى ، وما يحيط بها من مناسبات وأجواء ، من المقارعة الى الممانعة والكر والفر ، الى عدة الفارس وملكاته **ورتب الفرسان** وحكاياتهم المأثورة ٠

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ / معتز شكرى عرضا للكتاب الرائد « الأمثال العامية » للعلامة أحمد تيمور ٠ ذلك المؤلف الذى نهلت منه المراجع الحديثة التى تعرضت للأمثال فى العصر الحديث ٠

وقد تركز العرض على الجهد الذى قام به مركز الأهرام للترجمة والنشر والاضافات التى قام بها كالكشاف الموضوعى ، وغير ذلك من ملاحظات ، ثم يعود الى أفضال تيمور باشا فى مصنفه حيث يلفتنا الى الجانب التوثيقى واهتمام هذا الأديب الكبير بأمور دقيقة أسوة بجيل الرواد العظام من المفكرين العرب الذين اهتموا بجمع الأمثال العامية ٠

كما يقدم الأستاذ / عبد العزيز رفعت عرضا وتحليلا لكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » للأستاذين صفوت كمال وأحمد البشر الرومى فى اطار تفسير موضوعى لمفهوم « المقارنة » يستند الى طبيعة المادة محل الدراسة ٠ متعرضا فى ذلك للمنهج العلمى تعريفا وتفسيرا وكذلك النظريتين اللتين تنازعتا الأصل فى المواد الفولكلورية وأثرهما على مفهوم « المقارنة » ، وبخاصة ان هذا الكتاب بأجزائه الأربعة يحتوى تصنيفا موضوعيا للأمثال العربية وضعه الأستاذ صفوت كمال على أساس مضارب الأمثال العربية بتعددها الجغرافى وتنوعها التاريخى ــ وهو يعد أول تصنيف موضوعى موسع للأمثال العربية العامية ٠

كما تحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بعدد من الموضوعات ٠٠ فيقدم الأستاذ / صفوت كمال وصفا مركزا حول « الفنون الشعبية فى جنوب سيناء » من خلال الرحلة الميدانية التى قام بها مع مركز دراسات الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ليواصل بذلك الأستاذ / صفوت كمال رحلاته الميدانية ولتكتمل بهذه الرحلة زياراته العلمية لكل بقعة من بقاع مصر ، وقد أوضح فى مقالة ما قامت به البعثة من تسجيل لأنماط الفنون الشعبية فى هذه المنطقة ٠

أيضــا تكتب منى حسن نجم عن « التراث الشعبى وثقافة الطفل » فى اطار الندوة التى عقدها المجلس الأعلى للثقافة تحت عنوان « أطفالنا والتراث ــ ندوة عربية » ، وقد عقدت هذه الندوة بمدينة القاهرة فى الفترة من ٥/٢٤ : ١٩٨٨/٥/٢٦ ٠

كما يقدم الباحث ابراهيم حلمى وصفا لأول حفل زفاف عالمى تم فى قرية بشبيش فى اطار توظيف الاحتفالات الشعبية فى مجال السياحة العالمية ٠ كما يتناول بالعرض والتحليل معرض الفنان التشكيلى الأستاذ الدكتور / سليمان محمود حسن الذى اهتم فى لوحاته باستلهام عناصر من رموز الأحجبة المصرية ، ووظفها فى تكوينات فنية وجمالية جديدة ٠ وفى نهاية الجولة **يتناول الكاتب تعريفا بجهود قطاع الثقافة الجماهيرية فى تكوين الجمعية المصرية للفن التلقائى ،** وأهمية تكوين مثل هذه الجمعيات فى تنشيط حركة الفنون الشعبية المصرية ، ورعاية الفنانين الشعبيين حملة هذا التراث ومبدعوه فى آن ٠

المحرر

الأدب الشعبي العربي

التعريف والمصطلح

د . محمود ذهني

كتب الصديق الدكتور أحمد على مرسى فى العدد قبل الأخير من مجلة الفنون الشعبية دراسة متميزة عن « الأدب الشعبى العربى ـ المصطلح وحدوده » ، استعرض فيها المصطلحات المختلفة للأدب الشعبى كما جاءت فى مؤلفات الكتاب الذين طرقوا هذا الموضوع • وقد شرفنى بتلخيص ما جاء فى كتابى « الأدب الشعبى العربى ـ مفهومه ومضمونه » ، وأنهى التلخيص بقوله :

« ولعلى أعتذر هنا ـ بداية ـ أننى لن أتوقف لمناقشة آراء الزملاء الدارسين الجامعيين ، والحكم عليها ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة ، ولكنى أعود لأؤكد أن الهدف الأساسى هو رصد اجرائى مبنى على استقراء لهذه الآراء والاتجاهات ، ومحاولة الخروج منها بتعريف نتفق عليه جميعا ، ونعمل على تطبيقه ان شاء الله » •

ولست أدرى كيف نتفق على تعريف للأدب الشعبى من بين هذا الكم الضخم من التعريفات التى عرضها الدكتور أحمد مرسى دون أن نناقش كل تعريف منها مناقشة دقيقة لنعرف حدوده وأبعاده ومدى انطباقه على المعرف،ثم نعقد مقارنة بين تلك التعاريف جميعا لأختيار أفضلها أو ربما للعدول عنها الى تعريف جديد تكشف عنه الدراسة والمناقشة •

وفى البيان الاحصائى الذى ختم به الدكتور أحمد مرسى دراسته خلص الى تحديد التعريفات المختلفة « للأدب الشعبى » ، ورتبها وفق انتشارها ، فكانت كما يلى : ـ

١ ـ الأدب الشعبى يتوسل بالعامية •

٢ ـ الأدب الشعبى ينتقل عن طريق الرواية الشفوية •

٣ ـ الأدب الشعبى مجهول القائل ، ويشترك فى تأليفه أكثر من فرد •

٤ ـ الأدب الشعبى يعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب •

٥ ـ الأدب الشعبى مأثور •

وأود ـ لو أتيحت لى الفرصة ـ أن أناقش هذة التعريفات واحدا بعد الآخر ، ولنبدأ

بأكثرها شيوعا ، وهو أن الأدب الشعبى يستخدم اللهجة العامية ٠

من المعروف أن هناك فروقا اساسية بين اللغة واللهجة ، اهمها أن اللغة يفهمها الشعب بأكمله فى حين تقتصر اللهجة على جماعة محدودة من الجماعات المتعددة التى يتألف منها الشعب، وان اللهجة الخاصه بجماعة ما تستغلق ـ قليلا أو كثيرا ـ على ما عداها من جماعات ٠ لهذا فان الأدب الذى ينشأ باللهجة العامية يكون قاصرا على الجماعة صاحبة تلك اللهجة فقط ، وبعيدا عن استيعاب غيرها من الجماعات ، وبالتالى بعيدا عن اهتماماتها ٠ وليس كذلك الأدب الشعبى الذى يتوجه الى الشعب بأكمله ، ويؤثر فى وجدان الأمة جمعاء ٠ لهذا يجب أن نفرق ـ بداية ـ بين الادب الشعبى وذلك الأدب الذى يستخدم اللهجة العامية ، والذى أطلقوا عليه الكثير من الاسماء مثل : الأدب العامى ، وأدب العوام ، والأدب المحلى ، والأدب الدارج ، وأدب اللهجات الدارجة ، وأدب الرطانة ، والأدب الملحون ، وغير ذلك من أسماء ، وان كان الكثيرون لازالوا يصرون على تسميته بالأدب الشعبى أو أدب الشعب ٠

أما الأدب الشعبى الحقيقى فينشأ أساسا باللغة الفصحى ، أى اللغة العربية السليمة ٠ وهنا يثور اعتراضان : أولهما ، كيف يتسنى للشعب العربى ـ والأمية تجثم على أكثر من ثلثى أفراده ـ أن يستوعب الأعمال الأدبية المنشأة بالفصحى ؟ والثانى : ان ما بين أيدينا من أعمال نعتبرها عيون الأدب الشعبى ، متداولة بين الناس باللهجات العامية الدارجة ٠

والاعتراض الأول نشأ من تصورنا الخاطىء لمفهوم اللغة الفصحى ، فالغالبية العظمى يتصورون أن اللغة الفصحى هى اللغة الرفيعة الرصينة التى كتب بها الأدب العربى القديم ، وما فيه من ألفاظ ضخمة صعبة ، وكلمات مهجورة أو شاذة أو نادرة الاستعمال ، وتراكيب معقدة ، وألاعيب بلاغية ، وغير ذلك من السمات التى تجعلها صعبة على ادراك الأجيال الحديثة المتعلمين قبل الأميين ، ويمثلون لها بشعر أمرىء القيس ـ وما فيه من عقنقل وسجنجل ـ وبنثر المعرى فى رسالة الغفران ٠

والحقيقة أن اللغة الفصحى أبعد ما تكون عن هذا التصور ، فالفصحى التى نعنيها هى اللغة العادية البسيطة السهلة التى لا تكاد تفترق عن العاميات الا فى أنها تحافظ على التركيب الصحيح للبناء اللغوى ، أى أنها تساير قواعد اللغة العربية لا أكثر ولا أقل ، ومثالها الآن اللغة التى تقرأ بها نشرات الأخبار فى الاذاعة ـ المسموعة والمرئية ـ والتى تصدر بها الصحف والمجلات ٠ ونشرة الأخبار يفهمها الشعب كله ـ مثقفون وأميون ـ والجرائد يقرأها كل من استطاع أن يفك رسوم الخط العربى ، أو ألم بمبادىء القراءة الأولية ٠

أما تلك الفصحى الضخمة الفخمة فهى لغة الأدب الرسمى ، او الأدب الخاص ، أو الأدب المعتبر ، أو ادب الصفوة ، أو أدب المثقفين أو غير ذلك من الاسماء العديدة التى تطلق على هذا اللون من الادب الذى يتحرى اختيار الألفاظ الرنانة ، والعبارات الطنانة ، والأسلوب المرصع بألوان البديع ، والمعانى البعيدة الغور ، والأفكار الغريبة المعقدة ، وذلك لكى تؤثر فى السامع عن طريق الابهار العقلى وليس عن طريق الميل الوجدانى ٠ فالعبرة هنا ليست اللغة فى حد ذاتها ، ولكنها الصياغة التى صيغت فيها اللغة ، وبالتالى فمن الممكن جدا أن يكون النص الفصيح أسهل وأبسط وأقرب الى الأفهام من النص العامى ، وذلك تبعا لصياغة كل منهما ٠

وللدلالة على ذلك ، لدينا شاهد رائع لنصين أحدهما فصيح والآخر عامى ، والنصان لشاعر واحد ـ هو أحمد شوقى ـ وفى موضوع واحد هو وصف النيل ، الأول يتمثل فى قصيدته الشهيرة التى مطلعها :

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تغدق

ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق

وأما النص العامى فهو تلك الأغنية التى لحنها وغناها المطربه محمد عبد الوهاب وفيها يقول :

النيـــل نجـــاشي
حليـــوه اســـمر
عجـــب للونـــه
دهـــب ومـرمـر
حمامه بيضه بفرد جناح
تودينا وتجيبنـــا
ودارت الألحـان والراح
وشربنـــا ولعبنـــا

فالصياغة فى القصيدة سهلة بســيطة ، وبالتالى فان لغتها مفهومة .. على المستوى العام — دون عناء — ودون الحاجة الى شرح أو تفسير، ولهذا يحفظها تلاميذ المدارس ، وينشـــدها المغنيون . أما الزجل فان صياغتـــه المعقدة ، بما تحمله من ألوان بلاغيـــة ، ومعـــانى فوق مستوى العامة ، فان فهمه يستغلق ربما عـلى كثير من المتعلمين قبل الأميين . فالشطرة الأولى منه تتطلب معرفة جغرافيه وأخرى تاريخية ، فلابد أن يكون السامع على علم بأن النيل ينبـع من الحبشه ، وأن الحبشه كان لها ملك يسمى النجاشي ، وعلى ذلك نسب الشاعر النيل اليـه أما الكناية فى البيت الثالث ، حيث جعـــل الزورق وشراعه المنشور حمامة بيضاء بجناح واحد ، فان حل طلاسم هذا التشبيه يحتـاج الى اعمال فكر وقدرة عـلى التصـــور وخبرة بأساليب البيان يعجز عنها كثير مـن المتعلمين والمثقفين .

لهذا نقول : ان الأدب الشعبى لا يمكن أن ينشأ بلهجة محليـــة دارجـة .. مثل الأدب العامى .. والا اقتصر مثله على الجماعة الصغيرة أصحاب تلك اللهجة ، فضلا عن انطباق بقية سمات الأدب العامى وخصائصه عليه . ولكنـه لابد أن ينشأ باللغة الفصحى السليمة ، بحيث يصاغ صياغة سهلة بسيطة . تســـتعمل الكلمات المتـداولة ، والتعبيرات الســائدة ، والمعانى القريبة .

ويأتى دور الاعتراض الثـــانى — وهو أن معظم ما نعتبره أدبا شعبيا يتداول الآن بالعامية ويدون بها . وللرد على هذا الاعتراض نعـــود الى ما سبق أن قلناه من أن اللغة الفصـــحى التى نعنيها هى اللغة البسيطة السّـــهلة التى تقرأ بها نشرات الأخبار ، وتحرر بها الصـــحف والمجلات .

وهب أنك اســـتمعت فى النشرة ، أو قرأت فى الجريدة ، خبرا اســـتحوذ على اهتمامك واردت أن تنقله الى غيرك من أفراد الأســـرة أو الأصدقاء ، فماذا أنت فاعل ؟

الواقع أنك تقوم بعمليتين فى غاية الأهمية: الأولى أنك لا تعيد ما سمعت أو قرأت بنصـــه الفصيح ، ولكنك تترجمه الى عاميتك الدارجة . فأنت سوف تعيد على أسماعهم الخبر بلهجتك والفاظك وليس بلغة النص وألفاظه . والثانية أنك سوف تخرج عن النص — عامدا أو غـــير عامد — فقد تفوت عليك أشياء فتغفلها ، وقـــد تعجبك أشياء فتطنب فيها ، وقد تظن صـعوبة فى أشياء فتتبرع بشرحها وتحليلها ، وقد تجد من حقك أن تثبت ذلك بتعليـــق أو تعقيب أو ملاحظة ، وقد يجمح بك الخيال فتضيف أشياء تصورتها أنت دون أن يكون لهـــا فى النص وجود .

ولعل احدى الألعاب الشعبية التى يلعبهـــا الأطفال للتسلية — وربما البالغون كذلك — أن توضح لنا هذه الظاهرة وتغنينا عن البحث عن دليل ، ومؤدى هذه اللعبة أن يقوم أحد أفراد الجماعة — بتأليف حكاية قصيرة مكونة من عدة فقرات ، يسر بها فى أذن زميل من الجمـــاعة بعد أن يكون قد دونها فى ورقة يحتفظ بها ، ويقوم الزميل بوشوشة زميل ثان لينقل اليه الحكاية التى سمعها لتوه ، ويقوم الزميـــل الثانى بنقلها الى زميل ثالث بالطريقة نفسها ، وتستمر الحكاية تنتقل سرا من فم زميل الى أذن زميل حتى تنتهى الى آخر أفراد الجمـاعة الذى يقوم بحكايتها علانية على مسامع الجميع وعندئذ يقرأ صاحب الورقة الحكاية الأولى كما كتبها ، فيظهر الفرق واضحا بين الحكايتين ، وعادة ما تكون بينهما مفارقات فكهة تستـدر ضحك الجماعة .

هذا بالضبط هو الحال بالنســـبة للأدب الشعبى ، ينشئه صاحبه فى البدء كعمل أدبى فردى ، ولكن الشـــعب يجد فيه متطلباتـــه الوجدانية ، وغـــذاءه الروحى ، فيحتضنـــه ويتبنـــاه ويتلقفه ويتنـــاقله من فم الى أذن ،

وبالتالى فان كل فرد يترجمه الى عاميته الخاصة ويدخل عليه من التعديل والتبديل والتغيير ما يوائم طبيعة الملقى وذوق المتلقى ، فلا عجب اذن أن نجد للعمل الشعبى الواحد أكثر من صورة وأكثر من نص .

مثال ذلك عندنا سيرة عنترة بن شداد التى نجد لها ثلاث طبعات مختلفة ، واحدة مصرية — ويطلق عليها اسم « السيرة الحجازية » ، والثانية سورية والثالثة عراقية . والمفروض أن كل واحدة من هذه الطبعات مدونة بلهجة الاقليم الذى تنتسب اليه ، ولكن الحقيقة أنها جميعا بعيدة عن العامية الدارجة لهذه الأقاليم ، شديدة القرب من الفصحى ،وليس أدل على ذلك من أنها تشتمل ضمن السياق على المعلقات العشر ، وعلى قدر غير قليل من شعر عنترة — الصحيح والمنحول عليه ولا يكاد كل هذا ينفصل عن الصياغة العامة للنص ، أو يبدو شاذا بالنسبة لأسلوب الكتابة العام للسيرة .

أما فيما يتعلق بالاختلافات والاضافات ، فان هذه الطبعات الثلاث تتباين طولا وقصرا ، وتتفاوت الأحداث فيها ، فقد تهتم احداها بحدث معين فتطيل فيه فى حين تختصره الأخرى أو تغفله . وربما وجدنا أحداثا مضافة الى واحدة منها — من واقع البيئة المحلية — تخلو منها الأخريات ، أو بعض الألفاظ والمصطلحات المحلية التى تختلف مسمياتها من اقليم لاقليم . ولكن كل هذا يحدث فى الأحداث الجانبية الهامشية ، أو عند الوصف ، أما صلب السيرة وعمودها الفقرى فواحد فيها جميعا .

واذا قارنا هذه الطبعات المعاصرة لسيرة عنترة بأقدم مخطوط وصلنا عنها (وهو يرجع الى القرن الثامن الهجرى ، ولم يصلنا كاملا ، ولكن الجزء الموجود منه يكفى للدلالة على الفوارق بينه وبين الطبعات الحديثة) فسوف نجد أنه من حيث الطول قد تضخم نحوا من ست مرات . أى أن ما هو موجود فى الصفحات الخمسين من المخطوط يشغل ما يقرب من ثلاثمائة صفحة فى المطبوع . ومن حيث اللغة فان المخطوط مكتوب بلغة فصحى تامة السلامة ، خالصة من أى لفظ أو مصطلح أو تركيب عامى دارج . ومع ذلك فلغتها سهلة بسيطة الى أقصى حد بحيث لا تكاد تحس بفارق كبير بينها وبين لغة المطبوع ، بل سوف تجد أن المطبوع قد تضمنها — ربما بنصها — ثم أضاف اليها نسجا على منوالها .

لكل هذا فاننا نتفق تمام الاتفاق مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس ، والزميل الدكتور أحمد مرسى على أن « اللغة » لا تصلح بتاتا أن تكون عاملا أساسيا للتفرقة بين الأدب الشعبى والأدب العامى — وربما الأدب الرسمى كذلك — وان الاختلاف بين هذه الآداب الثلاثة تمثله عوامل أخرى كثيرة ، من بينها الصياغة اللغوية وليس مجرد استعمال الفصحى أو العامية .

واذا كان استعمال الفصحى أو العامية لا يصلح للتفرقة بين ألوان الأدب الثلاثة فانه بالتالى لا يصلح أن يدخل فى تعريف أى واحد منها . وبذلك يجب أن يسقط ذلك التعريف الذى يحدد الأدب الشعبى بأنه الأدب الذى يستخدم اللهجة العامية .

فاذا انتقلنا الى التعريف الثانى ، وهو أن الأدب الشعبى هو الأدب الذى ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية ، وجدنا أن هذا من الممكن أن يعتبر صحيحا الى حد كبير ، فمعظم الأدب الشعبى يعتمد على المشافهة فى تنقله من فرد الى فرد ، ومن اقليم الى اقليم ، ومن عصر الى عصر . ولكن هناك اعتراضين على هذا التعريف هما :

١ — هل الأدب الشعبى هو وحده الذى ينتقل مشافهة دون الأدبين الآخرين ؟

٢ — هل الأدب الشعبى ينتقل بأكمله مشافهة دون أن يدون منه شىء ؟

والاجابة الطبيعية على هذين السؤالين هى قطعا بالنفى . فاذا كان الأدب الشعبى ينتقل جزء منه بطريق المشافهة ، فان الأدب العامى ينتقل كله عن هذا الطريق — وبالتالى فهو أحق بهذا الوصف أو التعريف — لأن الأدب العامى اذا دون فقد قدرا كبيرا من قدرته

التعبيرية ، فالعامية التى يقال بها ليس لهـا حروف كتابة خاصة بها ، تمثل جميع صوتياتها ولكنها تستـعير حروف الفصحى التى تقصر دون التعبير عن بعض الصوتيات التى يعتمد عليها الأدب العـامى ، وعن بعض تركيباتـه وتعبيراته ، ولهـذا فان الأدب العامى المدون يقرأ بصعوبة ، وعند تلقيه مكتوبا لا يعطى كل انفعالاته • واذا ما مضى زمن على اللهجة فان ما يحدث لها من تغيير يجعل قراءتها مكتوبـة — بحروف الفصحى — بعيدة كل البعد عن روح العصر ، وعن فحوى النص •

وعلى الرغم من ندرة النصوص العاميـة المدونة ، فاننا نستطيع أخذ فكرة عن هـذا الوضع حين نقـرأ مـا ينشر الآن فى بعض الجرائد تحت عنوان « منذ مائة سنة » فسوف نجد أن اللغة التى نشر بهـا الخبر فى ذلك العدد القديم من الجريدة مختلفة الى حد كبـير عن لغتنا اليوم ، وأننا لن نستطيع فهم الخبر بسهولة ، وربما استغلق علينا جزء من أجزاء لفظة اندثرت أو مصطلح هجر أو أسـماء نجهل مسمياتها ، أو تعبيرات تخلى عنهـا المجتمع •

فالتعريف القائم على المشافهة اذن ينطبق على الأدب العـامى أكثر من انطباقه على الأدب الشعبى ، لأن الأدب العامى ينشأ مشافهـة لاعتماده على صوتيات اللهجة التى ليس لهـا رسم أو حروف كتابة — وينتقل مشافهـة لاعتماده على التنغيم الصوتى فى التعبير • أمـا الأدب الشعبى فان الجزء الأكبر منه — لا سيما الشوامخ العظيمة كالسير الشعبية — فان الأقرب الى التصور أن تنشأ مكتوبة ، نظرا لطولهـا وارتبـاط أجزائها وتقسيماتها وفصـولها ، وسلامة بنائها الروائى • وهذا كله من الصعب أن يتم دون تدوين وتخطيط •

وهناك أخبار متعددة تشـير الى أن السير الشعبية بالذات ألفت كتابة وتناقلها النـاس مدونة • فسيرة عنترة بن شداد يقال أن مؤلفها — الشيخ يوسف بن اسماعيل — كتبهـا فى عهد الخليفة الفاطمى العزيز بالله حين حدثت ريبة فى قصره ، لهج الناس بها ، فأراد أن يلهيهم عن ذلك ، فطلب من كاتبـه — يوسـف بن اسماعيل — أن يؤلف هذه السيرة ليشغلهم بها ، فكتبها منجمة ، وكان كلما فرغ من كتابة فصل منها دفع به الى الناس ليقرأوه ثم يتحفهم بالذى يليه ، حتى أتمها •

وفى خبر آخـر أن الراوى كان يقص على جمهوره سيرة عنترة ، وقطع الكلام عندمـا وقع عنترة فى أسر أعدائه ، فوضعوا القيـد فى يديه وسـجنوه ، وانصرف الراوى على أن يكمل الحديث فى الغـد • ولكن أحد الحاضرين — عندما عاد الى منزله — جفاه النعاس قلقـا على عنترة ، فلم يستطع صبرا ، وقصد بيت الراوى وأيقظه ودفع له أجر ليلة كاملة ليكمل له السياق ، فأخرج الراوى دفاتره وأخذ يقرأ منها على الرجل حتى أخرج عنترة من السجن ، فأرتاح الرجل وعاد الى منزله راضيا قـرير العين •

وورد فى حكايات ألف ليلة وليلة أن بعض حكاياتها كانت مكتوبة ومحفوظة فى خـزائن الملوك ، وأن البطل تجشم الصعاب وخـاض المغامرات حتى وصل اليها ، كذلك حكايـات كليلة ودمنة قال صاحبها ابن المقفع — انهـا كانت مكتوبة ومحفوظة فى خزائن ملك الهند ، وغير هذا وذاك كثير مما يشير الى أن قدرا غير يسير من الأدب الشعبى يتداول مدونا ، وقدرا أكبر أنشىء كتابة •

والأدب الرسمى نفسه لم يدون كله ، ولم يؤلف مكتـوبا ، وانمـا كان لكل شاعر من الشعراء القدامى — قبل الاسلام — راوية يلازمه فاذا قال الشاعر قصيدة حفظها الراوية عنـه ، ونقلها الى الناس لتدور بينهم مشافهة — ونحن نعلم أن الشعر العربى القديم — منذ الجاهلية وحتى صدر الاسلام — لم يدون الا فى أواخر القرن الأول الهجرى ، وأنه عندما نشـطت عملية الحفاظ على التراث — فى العصـر الأموى — أسرع الرواة بالارتحال الى البوادى ليأخذوا الشعر من أفواه الأعراب •

لكل هذا نقول : ان المشافهة والكتابة لا تصلح هى الأخـرى أن تكون الأسـاس الذى ينبنى عليه تعريف الأدب الشعبى كما أنها لا تصلح كذلك أن تكون عامل تفرقة بينـه وبين الأدبين الآخرين — الرسمى والعامى •

أما التعريف الثالث الخاص بالمؤلف ، فان عدم معرفة اسم المؤلف سمة من سمات الأدب الشعبى والأدب العامى على حد سواء • وهذا مرتبط – الى حد كبير – بطريقة تداولهمـــا المعتمدة على النقل الشفاهى • فالذى يقـوم بعملية النقل لا يهتم باسم المؤلف الأول ، وقد يتحرى اغفاله ، بل ربما أسـند التأليف الى شخصه هو مع اقتناع الجميع بأن هذا غـير صحيح ، ومن هنا يصبح اسقاط اسم المؤلف هو الحل الأمثل •

وثمة نظرة أخرى الى العمل الشـعبى الذى قلنا انه يتطور ويتغير كلما انتقل من فم الى فم ، ومن عصر الى عصر ، وأنه يتضخم مع الزمن من جراء ما يضـيفه كل راو الى النص الذى يرويه ، ولهذا ادعى البعض أن الأدب الشعبى ليس له مؤلف واحد ، ولكن يتعدد مؤلفوه ، وبالتالى تسقط أسماؤهم جميعا •

والجدير بالذكر أن الراوى الذى يضـيف قليلا الى النص الذى يرويه ، أو يدخل عليه بعض التعديلات الطفيفة ، لا يعتبر – بأى حال من الأحوال – شريكا فى التأليف ، ولكن يبقى العمل ملكا لمنشئه الأول مهما اختفى اسـمه أو تجاهله الناقلون •

والنصوص المجهولة القائل ليست وقفا على الأدبين الشعبى والعامى ، ولكن يشـترك معهما فيها الأدب الرسمى كذلك ، ففيه الكثير من المقطوعات الشعرية التى أغفل ذكر أصحابها وأخرى اختلف الرواة حول قائلها فاسـندوها الى غير واحد من الشعراء • فاذا فتحنا كتابـا من كتب المختارات الشعرية القديمة – مثـل الأصمعيات أو المفضليات أو ديوان الحماسـة لأبى تمام – فسوف نجد العديد من المقطوعـات الشعرية جاءت تحت عنوان : « قال الشاعر ، أو قال اعرابى ، أو قال رجل » ، وكلهـا مجهولة المؤلف •

أما من حيث تعدد مؤلفى العمل الواحد ، فان دراسات علم النفس الأدبى انتهت الى أن الابداع ينتج عن انبثاق دفقة شعورية عندما ينفعل الفنان بمؤثر يستثير مواهبه ،فتشتعل فى داخله خـواص الفنـان وتنجب العمـل الابداعى •

ولما كانت هذه العملية عملية فرديةوذاتيه مطلقة ، فان من المستحيل أن يشترك اثنـان فى عمل فنى ابداعى واحد ، والا كان العمل الذى يخرجانه ناتجا عن صنعة وحرفية بعيدة كل البعد عن الابداع الفنى •

والأدب الشعبى لم تتحقق له الشعبية – وهى اقبال الجماهير عليه ، وميلهم اليه على مر العصور والأزمان – الا لأنه عمل فنى ابداعى ، ولو كان مجرد صناعة زائفة ما احتفل به أحد لهذا لا يمكن أن يكون للعمل الأدبى الشعبى – فى صورته الأولى – غير مبدع واحد ، ولايمكن قبول الادعاء بتعدد مؤلفيه •

يأتى بعد هذا تعريف الأدب الشعبى بأنـه المعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب • وهذا التعريف لا يحتاج الى رد طويل ، لأن كل أدب من الآداب الثلاثة – الشعبى والرسـمى والعامى – اذا كان ابداعا فنيا صادقا – فانه لابد أن يكون معبرا عن وجدان الجماعة وعن نفسية الشعب ، وان كان هناك اختـلاف بينهم فى مقدار هـذا التعبير ، مثلما يكون الاختلاف ما بين عمل وآخر فى كل منهـم على حدة • أما اذا كان العمل ذاتيا صرفا ، ولا يعبر الا عن وجدان صاحبه دون أن يمس وجدان الآخرين ، فلن يقبـل عليـه أحد ، وبالتالى لن يكون معروفا أو شائعا •

والواقع أنه ليس هنـاك عمل فنى واحد يستطيع أن يمس وجدان البشر أجمعين ، فكل عمل – مهما كانت قيمته الفنيـة – لابد له من مؤيدين ومعارضين ، ومهمـا كان عدد المقبلين عليه فلابد من وجود المدبرين عنه • وحين كانت سيرنا الشعبية هى الغذاء الروحى الأولللشعب العربى ، قبل انتشـار الاذاعات والصـحافة ووسائل الاعلام الحديثة – انقسـم الشعب الى شـيع وأحزاب يناصر كل واحد منها بطلا من أبطال احدى السـير ، ويتعصب له ، ويحمل اسمه • فكان هناك الزناتية والعناترة والهلالية والظاهرية ، وكان الوضع بينهم أشبه بما هو قائم الآن بين الأهلوية والزملكاوية فى عـالم كرة القدم •

ومن ناحية أخرى فاننا نتساءل عن هـذا الوجدان الجمعى أو النفسية العامة للشعب ؟ فاذا كان المقصود بها الموضوعات القومية فقط ، فان الأدب الشعبى ـ وان كان أكثر من غيره احتفاء بالموضوعات القومية ـ الا أنه لا ينفرد بها وحده ، بل يشاركه فيهـا كل من الأدبين الآخرين • أمـا اذا كان المقصـود هـو أن ما ينتجه ـ فى شتى الأغراض ـ يحمل من سمات الفن الأصيل ما يجعله يلمس مشـاعر كل فرد من الأفراد حيث يجد فيه صـدى لعواطفه وانفعالاته ، فان هذا أيضا ينطبق على كل عمل فنى صادق الفنية •

لهذا فان تعريف الأدب الشـعبى بأنه يمس وجدان الجماعة أو نفسية الشعب تعريف غـير جامع ولا مانع ، وبالتالى لا يعتد به ، ولا ينظر اليه كمفرق بين الآداب الثلاثة •

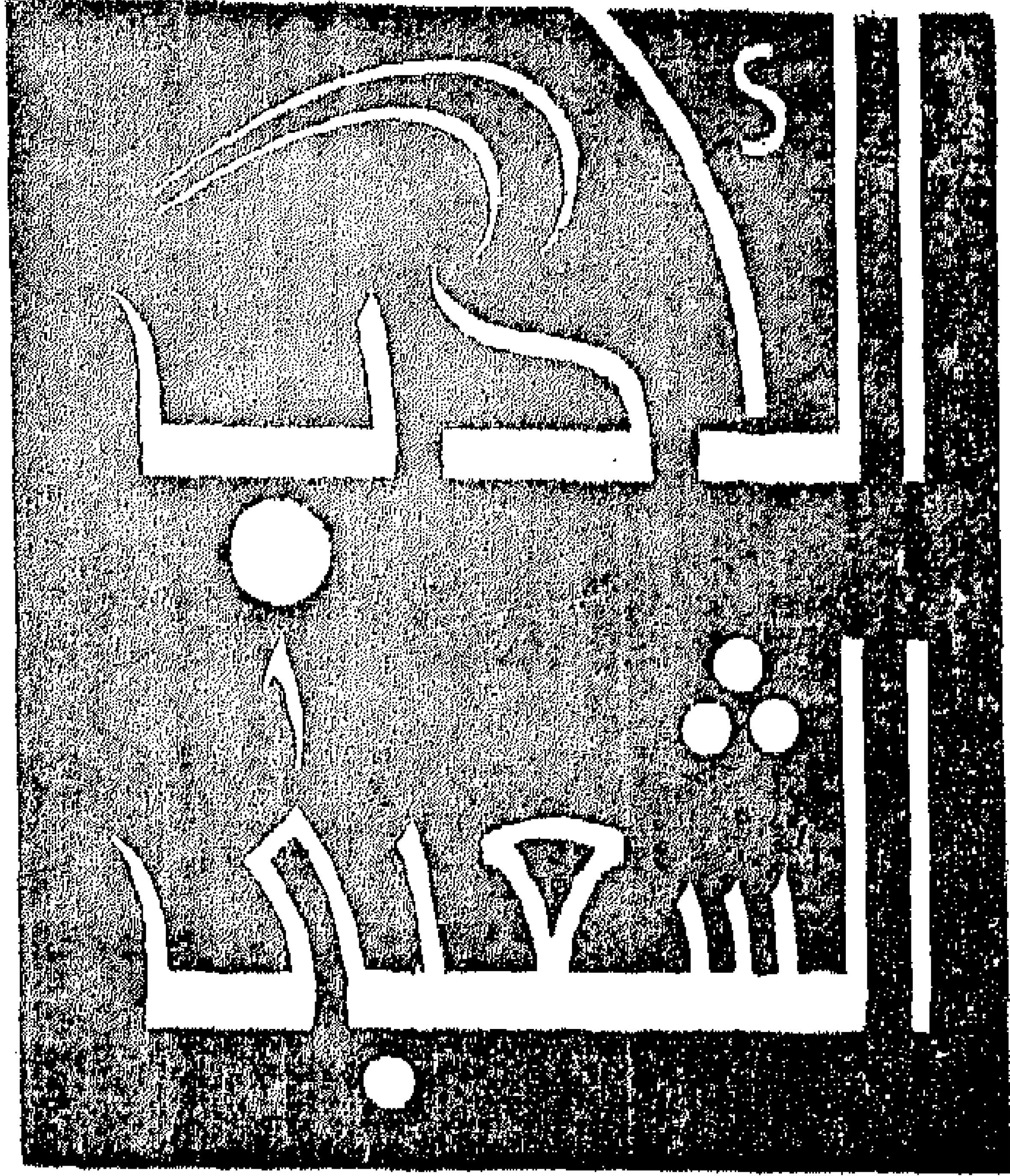
يبقى آخر التعريفـات •• وهو أن الأدب الشـعبى مأثـور « •• واذا كان المراد بكلمة « مأثور » هنا مصطلح « المأثورات الشعبية » الذى وضعه المجمع اللغوى ليحل محل مصطلح » الفولكلور » الأجنبى ، فان الحديث فى هـذا الأمر يطول ، ويحتاج الى وقفة خاصة به ، ربما عدنا اليها بعون الله تعالى •

أما اذا كان المراد به التبسـط وتوخى السـهولة ، أو التفرنج ومجـاراة الغرب فى طريقتهم فى اختيار الأسماء واطلاقها ، واعتبار أنه طالما كان الأدب الشعبى جزءا من الفولكلور، فلا مانع من اطلاق هذه التسمية عليه من باب اطلاق اسم الكل على الجزء ، مثلما يطلقون اسم « الدراما » على المسرح بكل فنونه وعلومه • فان هذا لا يصلح بتاتا للتعريف لأن التعـريف شيمته الدقة التامة ، التى لا يتفق معها هـذا الخلط بين الجزء والكل •

بعد هذه الجولة الواسعة بين التعريفات المقترحة للأدب الشعبى ، وبعد رفضنا لهـا جميعا ، يفرض نفسه سؤال مهم وهـو : اذن **ما هو التعريف الذى نرتضيه للأدب الشعبى ؟**

حقا •• أنه سؤال صعب ومحير ، ولا يمكن الاجابة عليه بمجرد اجراء عملية اختيار عشوائية أو مزاجية أو حتى باستفتاء أو اقتراع ، ولكنـه يحتاج الى دراسة وبحث واسـتقصاء وتمعن وتعمق •• وهذه كلها تحتاج الى جهد ووقت وجد وتأنى • فلا بأس علينـا اذا ما أجلنـا الاجابة على هـذا السـؤال الى حين تزدهـر دراسـات الأدب الشـعبى العربى ، ويقف أصحابها على أرض صـلبة ، أديمهـا من تراثهم وليس من نقول الغرب ، وزرعهـا من ابتكارهم وليس استعارة أو احتذاء ما سـبق اليه الأوربيون ، ونتاجها عربى خالص ، فهذا أولى بجهـدنا وتضـامننا ، وبـدلا من تلك المشاحنات التى لا طائل وراءها ، والتى تجرى بين مثقف فى الغرب وبين مثقف فى الشرق ومن عبر المحيط الى البلاد الجديدة •





وسيلة للتعرف على الحياة الفكرية للشعوب

د. قاسم عبده قاسم

التاريـخ من أكثر علوم الانســان ومعارفه ارتباطا بالانسان . فالتاريخ يلهث وراء الانسان من عصر الى عصر آخر ، باحثا ومنقبا ومستفسرا فى محاولة دائمة دائبة للاجابة عن سؤال الانسان الخالد حول ماهيته ومصيره وحقيقة دوره فى هذا الكون أما الأدب فهو تعبير وجدانى عن هـذا الانســان . والعلاقة بين التاريخ والأدب عـلاقة جدل تحمل التأثـير والتأثر المتبادل فيما بينهما .

وبينما يرصـد التاريخ أفعال الانسان ومنجزاته فى رحلته ، التى لم تتم بعد ، عبر الزمان ، ويحاول تفسيرها وتحليلهـا وايجاد العلاقة السببية الداخلية بينها ، يهتم الأدب بتسـجيل عواطف الانســان وانفعالاته . ولا يمـكن أن نفهم الانســان ودوره التاريخى دون التعرف على منجزاته وفعاله من ناحيـة ، وعواطفه ومشــاعره وانفعالاته الوجدانية من ناحية أخرى .

وعلى الرغـم من أن الزمن الذى كانت كتـابة التاريخ فيه ضربا من ضروب الأدب قد ولى الى غير رجعة ، وعلى الرغم من أن الأمثلة والنماذج التاريخية لم يعد دورها قاصر على كونها أدوات بلاغية فى جعبة أرباب الأدب ، وعلى الرغم من التقدم الهائل الذى أحرزته الدراسات التاريخية فى العقود الأخـيرة ، وعلى الرغم من التطـورات الرائعة التى لحقت بفروع الدراسـات الأدبيـة والابداع الأدبى نفسه ــ على الرغم من هذا كله فان العلاقة بين التاريخ والأدب لم تنفصم عراها وانما ازدادت رسوخا . فالتاريخ ما يزال مجالا خصبا لأرباب الأدب يلهمهم الابداع . ويقدم لهم النمـاذج ، كما يسـاعدهم على تطوير المذاهب النقدية .

ومن ناحية أخرى ، لم يعد بوسع المؤرخين أن يتجاهلوا النتاج الأدبى ، على شتى مستوياته اذا أرادوا استرداد صورة عصر ما ، أو مجتمع ما ، من ذمة الماضى . واذا كان الانسان هو الموضوع المشترك لكل من الأدب والتاريـخ ، فان هـذا الانسان نفسه هو صانع التاريخ ومبدع الأدب ، كما أن الزمن اطار ضرورى للتاريخ والأدب على حد سواء .

ومنذ فترة بعيدة صارت « الرواية التاريخية» نمطا من الانتاج الأدبى يحظى بالتقدير والاعتراف من جانب النقاد ، والمشتغلين بالأدب ، والمؤرخين أيضا . كذلك صار « تاريخ الأدب » فرعا مهما من فروع الدراسات الأدبية فى الجامعات ومراكز

البحث والدراسة . ومن ناحية أخرى ، لم يعد بوسع المهتمين بالدراسات الأدبية أن يمارسوا عملهم دون الاستعانة بالدراسات التاريخية . **كذلك فان غطرسة المؤرخين الذين نبذوا الأدب من بين مصادرهم ، ولم يعترفوا سوى بالوثائق والمصادر التقليدية وشهادات المؤرخين المعاصرين ، قد تخلت عن مكانها لنوع من الاعتراف الحميد بأهمية النتاج الأدبى ، والشعبى منه على نحو خاص ، فى البحث التاريخى ، ولم يعد الباحثون الذين يهملون الأدب من بين المصادر التاريخية المتاحة قادرين على فهم العصور أو الظواهر التاريخية فهما جيدا .**

هذا التداخل بين الأدب والتاريخ ، والذى هو نتيجة حتمية موضوعهما المشترك هو الانسان (فى سعيه الدائب داخل نطاق المكان وفى اطار الزمان) هو الذى جعل الحدود بين الأدب والتاريخ حدودا واصلة غير فاصلة ، وفى منطقة الحدود المشتركة بين الأدب والتاريخ نجد الكثير مما يمكن أن ينير السبيل أمام من يشتغلون فى ميدان التاريخ أو فى حقل الأدب . ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن ثمة تماثلا بين علم التاريخ والابداع الأدبى ، ولكنه يعنى أن هناك علاقة تجمعهما .

ويجمل بنا أن نتريث بعض الشىء لنتأمل الفرق بين الباحث فى حقل التاريخ من ناحية ، والمبدع فى دنيا الفن والأدب الشعبى من ناحية أخرى . فالمؤرخ ينشد الحقيقة المجردة محاولا الاجابة على أسئلة ثلاثة أساسية ، ماذا ، وكيف ، ولماذا ؟ وهو فى بحثه عن اجابات هذه الأسئلة الثلاثة يحاول اعادة بناء صورة الماضى من خلال الاجابة على السؤال الأول : **ماذا حدث ؟** ثم يبحث من خلال تحليله لمادته ومصادره عن اجابة السؤال الثانى : **كيف حدث ؟** وربما توج عمله بالنجاح اذا توصل الى اجابة السؤال الثالث : **لماذا حدث؟** من خلال البحث عن العلاقة السببية داخل الظاهرة التاريخية .

والمؤرخ فى هذا الصدد يتسلح بمنهجه الاستردادى وما يقتضيه هذا المنهج من قيود صارمة ، مسترشدا بمصادره (ومن بينها الأدب الشعبى بطبيعة الحال) فى محاولة لتحقيق هدفه فى الاجابة على أسئلته الثلاثة .

أما الفنان ، فانه دائما فى حل من القيود الصارمة التى **يفرضها المؤرخ** على نفسه كما أنه فى ابداعه يكون بعيدا عن استخدام المنهج العلمى بيد أنه يهدف الى بعث قيمة بعينها ، أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد مثل أعلى ، أو حتى مجرد دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز الوطنى أو القومى ، أو القبلى .

لقد فرق أرسطو فى كتابه « فن الشعر » بين الشعر بوصفه التمثيل الأعلى ، وبين التاريخ بوصفه تصوير الأحداث « ... لأن الشعر يمثل ارتباطا ضروريا ومحتملا بين الأفعال لا يكفى لتحقيقه تصوير الواقع وحده . وعالم الشعر ، وان كان مخالفا لعالم الواقع ، أقدر على ادراك القلب الانسانى لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات ... ومهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة اما بحسب الضرورة أو بحسب الاحتمال . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودتس نظما ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا) ، وانما يتمايزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا ، بينما يروى الآخر الأحداث التى يمكن أن تقع ... » (١) .

وعلى الرغم من أن كلمات أرسطو توضح أن الشاعر لا يلتزم بالواقع الذى يلتزم به المؤرخ — وهى حقيقة يدركها الباحثون على الدوام — فان الشاعر يظل مصدرا مهما للمؤرخ لأنه « ... أقدر على ادراك أسرار القلب الانسانى ، لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات ... » هذا الجانب العاطفى الوجدانى والنفسى فى الشعر ، هو ما يميز الأدب الشعبى أيضا من ناحية ، وتفتقر اليه المصادر التاريخية التقليدية من ناحية أخرى ، كما أنه يساعد المؤرخ

(١) ارسطوطاليس ، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، ترجمه عن اليونانية الدكتور عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م) ، ص ٢٦ .

على استكمال ملامح صورة المجتمع الذى يدرسه من ناحية ثالثة .

وهذا هو بالضبط ما يعطى المشروعية العلمية لكل محاولات **الدارسين فى مجال التاريخ** الاجتماعى ، وتاريخ الأفكار ، لبحث ملامح الظاهرة التى يهتمون بها بين ركام الموروث الشعبى . واذا كان هناك علامات واشارات كثيرة كامنة فى التراث الشعبى تكشف عن بنية مجتمع ما فى فترة تاريخية بعينها ، فان الأدب الشعبى بشتى أنماطه وأشكاله ، مؤشر جيد للتعرف على الحياة الفكرية فى هذا المجتمع .

فالتراث الشعبى يكشف ، بوضوح شديد ، عن النظام القيمى والأخلاقى للمجتمع ، كما يكشف عن اتجاهاته الفكرية ، وتصوراته للكون ، وطبيعة العلاقة بين عناصر الكون ، وأفكار أبناء المجتمع عن الطبيعة وما وراء الطبيعة ، والسلطة ، والدين والأسرة ، فضلا عن الممارسات الفكرية والعقلية التى تجتذب أبناء هذا المجتمع .

وقد تتوه منا الحقيقة ، أو نتوه نحن عنها ، اذا توهمنا أن البحث عن الحياة الفكرية لمجتمع ما ، يكون من خلال البحث فى النتاج العلمى والأدبى الراقى الذى يمثل نتاج الصفوة المثقفة والمتعلمة من أبناء هذا المجتمع فقط . صحيح أن نتاج أعمال العلماء والأدباء المعروفين مؤشر دال على اتجاه بوصلة الحياة الفكرية ، ولكن الصحيح أيضا أن نتاج الأدباء والفنانين الشعبيين والمجهولين ، والذى يأخذ شكلا تراكميا ، يجعل اتجاه هذه البوصلة أكثر دقة . فاذا كان أدب الصفوة **وانتاجها العلمى بمثابة العقل الواعى للمجتمع ،** فان الأدب الشعبى هو عقلها الباطن المعبر بصدق عما يدور فى وجدان المجتمع ويعتمل فى قلبه .

وهنا يجب أن نتذكر أن أهم التطورات فى ميدان الدراسات التاريخية جاءت مواكبة لتطورات اقتصاديا واجتماعية وسياسية **جعلت جماهير الناس العاديين أصحاب الحق الأول فى تسيير** حياتهم ، وصارت الشعوب مصدر السلطات فى بلاد الديموقراطيات الحديثة ، كما أن النظم الاشتراكية أسست شرعيتها على أساس الاهتمام بشئون الجماهير . وقد أدى الى الاهتمام بالناس صناع التاريخ الحقيقيين ، وازدهرت دراسات كثيرة تهتم بحركة الناس فى مجال علم الاجتماع وفى الانثربولوجيا ، والأدب والفن الشعبى . وفى مجال الدراسات التاريخية تخلى التاريخ عن مكانه التقليدى فى قصور الحكام وفى ساحات الحروب لينزل الى خضم الحياة العامة باحثا عن اجابات لأسئلته الثلاثة فى الشوارع والطرقات والأسواق والحقول والمصانع وقاعات الدرس ، وراح يفتش بين جموع الفلاحين ، وجماهير العمال ، وجماعات المثقفين والفنانين ... **وبعبارة أكثر وضوحا بدأ التاريخ يدرس أحوال صناع التاريخ الحقيقيين** . وكانت النتيجة أن ظهرت للتاريخ فروع كثيرة فى شتى نواحى النشاط الانسانى ، ومنها التاريخ الاجتماعى وتاريخ الفكر .

ودراسة الحياة الفكرية فى مجتمع ما ، تدخل فى اطار فرع أشمل من فروع الدراسات التاريخية ، وهو « التاريخ الاجتماعى » الذى يدرس أحوال المجتمع البشرى عبر التاريخ ، سواء من حيث التركيب الاجتماعى ، أو البناء الطبقى ، وتاريخ الطبقات الاجتماعية ، والعادات والتقاليد ، أو الحرف والصنائع والأسواق ، فضلا عن البنيان السكانى ، وعلاقات القوى الاجتماعية ببعضهما البعض ، كما يدرس الأقليات وعلاقاتها السياسية والاجتماعية . ومن ناحية أخرى يدرس التاريخ الاجتماعى الاطار الفكرى الذى يتحرك المجتمع داخله : اذ يدرس القيم والمثل والأخلاقيات ، كما يهتم برصد التوجيهات الفكرية والايديولوجية للمجتمع .

ولا شك فى أن لكل مجتمع نظاما من القيم والمثل والأخلاقيات والمواقف الوجدانية تحكم حركته العامة ، وتمثل الجزء الباطن من عقله العام . ومن ناحية أخرى ، فانه من المسلم به أن أية ظاهرة تاريخية نتاج للتفاعل بين الانسان وبيئته فى اطار الزمان . والظاهرة التاريخية التى يدرسها الباحث فى التاريخ الاجتماعى محصلة لأفعال جزئية عديدة للأفراد الذين تتكون منهم طبقة اجتماعية ما ، أو مجتمع بأسره . ولا يمكن فهم أية ظاهرة تاريخية اجتماعية دون التعرف على الايديولوجية التى تحرك المجتمع أو الطبقة فى اطارها . واذا أخذنا بالرأى القائل بأن الايديولوجية لا تشمل الأفكار العامة والنظريات

فقط ، وانما تشمل أيضـــا كل أنســاق القيم والمعتقدات ، فانه يبقى علينا أن نلاحظ أن الظاهرة التاريخية ـ خصوصا فى مجال دراسة التاريخ الاجتماعى ـ لا تصلنا كاملة من خــلال شهادات المؤرخين المعاصرين والوثائق والسجلات التاريخية التقليدية ٠ فالمؤرخون وكتاب الوثائق يسجلون جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يعتقدون أنها الجوانب المهمة ، أو الأكثر أهمية ، **ويغضون النظر** عن تسجيلات أخرى تلقائية ووجدانية يعبر بها المجتمع عن رؤيته للظاهرة وتفسيره لها ٠ وهذه التسجيلات المنسية هى الموروث الشـــعبى فى ميادين فنون الشكل وفنون القول التى يحملها المجتمع كل أفكاره وآماله وتطلعاته ٠

ومن المسلم به أن النتائج التى تولدها ظاهرة تاريخية فى أى مجتمع انســـانى لا تظهر بين عشية وضحاهــا ، كمــا أنهــا لا تنبت فجأة من غياهب المجهول ٠ ومن ناحية أخرى فان هــذه النتائج والآثار لا تختفى بمجرد انتهاء الحــدث التاريخى الذى أفرزها ، وانما تتخذ لنفسها شكل تيار اجتماعى ـ ثقافى مستمر ومتصاعد بحيث يفرض نفسه فى فنون المجتمع وآدابه التى درج الباحثون على تسميتها ٠ « التراث الشعبى » ٠ وبعض هذا التراث الشعبى يتراكم من خلال فنون **الشكل ، مثــل التصوير والرســـم والزخرفة وصناعة الحلى والثياب والسجاد ، ونقوش المنازل ٠٠ وما الى ذلك٠ وبعضه الآخر ينتسب الى فنون** القول : مثل السير والحكايات الشعبية ، والنوادر **والأمثال ، والقصص الرمزى، والفوازير والأحاجى** والألغاز ، فضلا عن الزجل والبلاليق والشـعر الساخر (٢) ٠

وغالبا ما **يتخذ الأدب الشعبى لنفســه قالب** المأثورات الشفاهية التى يتم تناقلها عبر الأجيال بالرواية الشفاهية التى تتأثر عادة بثقافة الراوى نفسه ، وبالوسط الاجتماعى الثقافى الذى تدور فيــه الرواية ٠ يؤدى هذا بالضرورة الى تحميل **الرواية (سواء كانت سيرة شعبية أو شعرا ، أو** نادرة ، أو غيرها) بطبقات فوق طبقات من المفاهيم الفكرية المتراكمة عبر العصور ، والروايات ، فيما يشبه طبقات الأرض التى يهتم بها الجيولوجيون وما يزال الجدل محتدما حتى اليوم حــول مدى جدارة هذه المأثورات الشفاهية بأن تكون من بين مصادر المؤرخ **بسبب المشكلات المنهجية ٠ ويرى** بعض الباحثين أن اكتشاف النص الأصلى القديم ضرورى لكى نتبين مقدار الحقيقة التاريخية فيها بحيث يمكن تقييم أهميتها أو تقدير قيمتها (٣) ٠

بيد أن أصحاب هذا الرأى من الباحثين يبحثون فى مدى جدارة المأثورات الشعبية الشفاهية بأن تكون مصدرا للمؤرخ « باعتبارها تقريرا صادقا عن الأحــداث » ، وهو أمر لا يمــكن لمن يدرس التاريخ الاجتماعى أن يعول عليه فى دراسة هذه المأثورات الشفاهية التى يتم تناقلها على ألسنة الرواة الذين يضــيفون اليهــا ، ويعدلــون من بنيانها باستمرار بحيث تلبى حاجات المستمعين الثقافية / الاجتماعية ٠ ولذلك فان كل نص من هذه النصوص الشفاهية يعتبر وثيقة قائمة بذاتها ينبغى فهمها فى ضــوء الوظيفة الاجتمــاعية / الثقافية التى تقوم بها ٠

وفنون **الأدب الشعبى لا** تهتم برصد الأحداث والوقائع التاريخية ، وانما ترصد رأى الناس فى الأحداث التاريخية والشخصيات أيضا ٠ وهذا النمــط من الفن الشعبى ينتــج عن التفاعل بين الفن والتاريخ ٠ اذ أن الخيال الشعبى حين يختار التاريخ مجالا لعمله ، لا يهتم بشىء قدر اهتمامه بالاستجابات العقلية والعاطفية لمن يتلقون هــذا الابداع الشعبى ٠ ومن اللافت للنظر أن الشكل التراكمى الذى يتخذه الفن الشعبى يأتى نتاجا للتفاعل الايجابى بين الراوى وجمهوره ، وكثيرا ما يتدخل الجمهور فى تعديل شكل المأثور الشعبى بحيث يأتى تعبيرا دقيقا عن المواقف الوجدانيــة الشعبية ٠

والموروث الشعبى ، بهذا المعنى ، يحدد لنا الاطار الفكرى للمجتمع البشرى ، اذ أن أبنــاء المجتمع يودعون فنونهــم الشــعبية ، بمختلف أنماطهم ، توجهاتهم الفكرية وآراءهم عن الحيــاة

---

(٢) قاسم عبده قاسم ، بين الأدب والتاريخ (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٦م) ، ص ٦٩ ـ ص ٧٠ ٠

(٣) يان بانيسا ، المأثورات الشفاهية (ترجمة وتقــديم د٠ أحمــد مرسى ، دار الثقافة القــــاهرة ١٩٨١م) ، ص ٨٦ ـ ص ٨٨ ٠

والموت والكون ومظاهر الطبيعة ، والدين ، والخرافات والأساطير ، ورؤيتهم لمفاهيم الحق والباطل ومثل الشجاعة والبطولة ، وقيم الشرف والنبل ، ومقاييسهم فى الجمال ، وتصورهم للعالم الخارجى ، وعلاقتهم بالبيئة ... وما الى ذلك • ففى ثنايا الملاحم الشعرية ، والسير الشعبية ، والحكايات الخرافية ، والأحاجى والألغاز والنكات والطرف ،وفى طيات الأهازيج والأغنيات الشعبية ، والأزجال ، والبلاليق ، نجد الخيال الشعبى يرسم ملامح البطل الذى يفضله مجسدا للبعد الدينى والبعد الجنسى والبعد العسكرى ، ونجده يفضل الحاكم فى صورة الزاهد الذى يقترب من عامة الناس فى أفكاره وتصرفاته ، كما نجده يرسم صورة زاهية لجمال المرأة بحيث تجتمع فى البطلة كل صفات الجمال القياسية فى الخيال الشعبى ، وفى مقابلها صورة بشعة قاتمة لأعدائه الذين يخلع عليهم كل الصفات المقززة فى سخاء شديد •

ومن هنا يقدم لنا الفن الشعبى ، والموروث الشعبى عموما ، ما يمكن أن نسميه تجاوزا « التاريخ الوجدانى » الذى ينتج عن التفاعل بين الفن والتاريخ • فالفن الذى يتسرب الى الوجدان يعبر من ناحية أخرى عن الانفعالات والمشاعر التى يعج بها هذا الوجدان والتاريخ الذى ينقل الى الانسان تراث الأجيال ومعارف السابقين هو الذى يشكل الانسان على الرغم من أنه صناعة انسانية أيضا • والتفاعل بين الفن والتاريخ ، بين المشاعر والحقائق ، يخلق لنا ما يمكن تسميته الرؤية النفسية الشعبية للتاريخ •

ولأن المجتمع البشرى فى حاجة دائمة الى معرفة تاريخه لكى يظل على اتصال بماضيه رغبة فى فهم الحاضر واستشراف آفاق المستقبل ، فانه ينقل هذه المعرفة شفويا من جيل الى جيل يليه وقد غلفها الكثير من الخيال والمشاعر والعاطفة • ومن خلال حوادث التاريخ التى يتناقلها عامة الناس مشافهة ، يختارون حدثا تاريخيا ، أو بطلا من أبطال تاريخهم ليكون موضوعا ومحورا لحكاية شعبية يحملونها مثلهم وقيمهم العليا •

وعلى الرغم من أن الانسان ، عموما قد قطع شوطا كبيرا صوب العقلانية والتخلص من الرؤية العاطفية ، كما أنه اكتشف بقوانين العلم كثيرا من الظواهر التى كانت الأسطورة وسيلته فى تفسيرها ، فان الموروثات الشعبية ظلت تحتفظ لنفسها بقيمة كبرى باعتبارها تراثا يغلفه الخيال ويتزامن مع موروث واقعى هو حوادث التاريخ المجردة ومن المعروف أن الاطار الفكرى العام لأى مجتمع بشرى يتكون من تراكم الخبرات التاريخية والتقنين والتوصيف الأخلاقى والفكرى الذى يضعه هذا المجتمع لنفسه نتيجة لما اكتسبه من هذه الخبرات • واذا كان التاريخ يحمل لنا الواقع ، أو جزءا من هذا الواقع ، فان الموروث الشعبى يحمل لنا الجانب غير المادى من هذا الواقع ، وهو جانب الانفعالات النفسية والرؤى العاطفية لحدث تاريخى ما ، أو شخصية، أو ظاهرة ، أفرزها التاريخ على أرض الواقع فاحتفظ بها الخيال الشعبى بين لفائف الخيال والوجدان •

والأدب الشعبى ، بصفة عامة ، يحمل ما يمكن أن نسميه التفسير الشعبى التعويضى للحوادث التاريخية • وهو أسلوب يلجأ اليه الخيال الشعبى الجماعى من خلال التراكمات التى يضيفها كل فنان شعبى يتناول النص بالرواية ، ومن خلال اضافات جماهير السامعين لهذا النص الذى لم يكن دورهم قاصرا على التلقى والاستجابة السلبية • والأدب الشعبى يلجأ لهذا الأسلوب النفسى التعويضى لكى يتجاوز الواقع بحدوده الزمانية والمكانية صوب اللامحدود ، زمانا ومكانا ، وذلك لكى يقدم للناس ما تحتاجه عقولهم ونفوسهم من تعويض • والصياغات الخيالية فى الأدب الشعبى تصنع متنفسا حقيقيا للمشاعر الشعبية من ناحية ، ولتبرر مشاعر الاحباط والحيرة فى أوقات الأزمات من ناحية أخرى •

وفى تصورنا أنه لا يمكن لمؤرخ أن يزعم أنه يفهم مجتمعا ما ، دون التعرف على وجدان وعواطف وأفكار واتجاهات ومواقف وآراء هذا المجتمع فى أحد العصور التاريخية • وهذه كلها أمور يمكن رصدها من خلال الدراسة التحليلية للأدب الشعبى الذى أنتجه هذا المجتمع • ومن المعلوم أن أفضل المصادر التاريخية للباحثين فى مجال دراسة التاريخ هى تلك التى لم تكتب بقصد أن تكون تاريخا • والأدب الشعبى أدب تلقائى يحمل

القيم والاتجاهات والأفكار التى هى أساس العمل الفنى الشعبى دون اهتمام بالحدود الزمانية أو المكانية ، ودون اهتمام بصحة الوقائع أو تسلسلها التاريخى ، ومن هنا فان الباحث فى مجال التاريخ الاجتماعى ينبغى أن يبحث فيها عن اتجاه الفكر والثقافة بمعناها الواسع فى هذا المجتمع خلال العصر الذى يهتم به ٠

ولا ينبغى لنا ، من ناحية أخرى ، أن نتوقع أننا سنجد فى التراث الشعبى تاريخا بالمعنى المتعارف عليه ، وانما لنا أن نتوقع أن نجد فيه صياغة وجدانية لهذا التاريخ ومن ثم فان على الباحث أن يستخرج من طيات الأدب الشعبى ما يعبر عن رأى الناس الحقيقى فى حوادث التاريخ وأشخاصه ، سواء من خلال الأوصاف الساخرة التى أطلقوها على حكامهم فى الطرائف والنكات ، أو من خلال اعادة صياغة شخصيات الحكام على نحو يجسد رأى الجماهير فيهم ، أو من خلال تفسيرهم لأسباب الحوادث التاريخية التى تركت تأثيرا عميقا فى حياتهم ٠

★ ★ ★

واذا انتقلنا الى مجال الأمثلة والنماذج الدالة على ما سبق أن طرحناه فى الصفحات السابقة ، يجب أن نلاحظ بداية أنه فى تراث مختلف شعوب الأرض ما تزال الملاحم الشعرية والحكايات الشعبية الخيالية تعتبر جزءا من أهم المصادر التاريخية التى تدلنا على اتجاهات الحياة الفكرية عند تلك الشعوب ٠ بل ان بعض الباحثين يرون أن هذه الملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسطورة وعصر التاريخ ٠ اذ أن التسجيلات الأولى (مثل ملحمة جلجامش الاكادية البابلية ، وما كتبه قدماء المصريين ، وتصورات رج فيدا الهندية ، وأفكار الكنعانيين والفينيقيين القدماء التى أخذها عنهم اليهود ونسبوها لانفسهم) كانت من الضبابية والخيال بحيث وصفت بأنها أجرأ الأساطير ، على الرغم من أنها تضم مزيجا من التاريخ والخيال الشعبى ٠ وفى هذه الكتابات الباكرة يختفى الزمان التاريخى الذى يميز الكتابات التاريخية (٤) ٠

والالياذة والأوديسا المنسوبتان الى هوميروس تصلحان مثالا جيدا للدلالة على ما نطرحه من أفكار (٥) ٠ واذا كان هوميروس حقا هو الذى نظمهما فمن المؤكد أنه لم يبدأ من فراغ ، أو من نقطة اللاشىء ، وأنما كان تحت يديه قدر كبير متراكم من التراث الأدبى الشعبى حول الأحداث التى مرت باليونانيين القدماء على مر الأجيال وحول القيم والمثل التى كانت تحكم حياتهم ٠ ويمكن لمن يدرس الحضارة الاغريقية أن يستخدم ملحمتى هوميروس دون أن يقع فى منزلق الخطأ ٠ ذلك أن الباحثين يعتمدون على الالياذة والأوديسا لمعرفة الاتجاهات العامة للأوضاع والقيم الاجتماعية والتيارات السياسية والأوضاع الاقتصادية وغيرها ٠

كذلك كان للعرب قبل الاسلام تراث خيالى شعبى يستحق الدراسة الجادة ، على الرغم من أنه وصلنا فى شذرات فى كتب المؤرخين العرب وبعض أبيات الشعر الجاهلى والشعر بعد الاسلام (٦) ٠ وأيام العرب تعكس النزعة الملحمية وهى تروى أخبار ما أنجزته القبائل العربية قبل الاسلام من أمجاد وبطولات مثقلة بكثير من الخيال والعاطفة وهى تكشف بوضوح أن الذات القبلية كانت محور الشعور التاريخى العربى قبل الاسلام وتكشف أيضا عن أن الفكر قد أخذ هذا الاتجاه (٧) ٠

واختفاء الموضوع التاريخى خلف تراكمات

---

(٤) أرنست كاسيرر ، المدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية (ترجمة احسان عباس ، بيروت ١٩٦١م) ، ص ٢٩٥ ، شاكرا مصطفى « التاريخ هل هو علم ؟ » عالم الفكر ، المجلد الخامس العدد الاول ، أبريل ـ يونيو ١٩٧٤م ، ص ١٧٦ ـ ص ١٧٧ ٠

(٥) لطفى عبد الوهاب « عالم هوميروس » مقال بمجلة عالم الفكر ، المجلد الثانى عشر اكتوبر ديسمبر ١٩٨١م ، ص ١٣ ـ ص ١٥ ٠

(٦) احمد كمال زكى ، الأساطير (المكتبة الثقافية ، رقم ١٧٠ ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧م) ص ٢٨ ـ ص ٢٩ ٠

(٧) حسين نصار ، نشأة الكتابة الفنية فى الأدب العربى (ط ٠ ثانية ، القاهرة ١٩٦٦م) ص ١٧٣ ص ١٧٤ ، عفت الشرقاوى ، أدب التاريخ عند العرب (القاهرة ١٩٧٦م) ، ج ١ ، ص ١٤٩ ـ قاسم عبده قاسم ، الرؤية الحضارية للتاريخ (دار المعارف ١٩٨١م) ، ص ٥٩ ـ ٧٢ ٠

الخيال الشعبي سمة عامة تميز كافة أنماط التراث الشعبي التاريخي ، بيد أن هذه الصفة لا تقلل من أهمية الاعتماد على هذا التراث لدراسة أحوال المجتمع وأفكاره ، ففي بعض الأحيان لا يجد المؤرخون أمامهم مصدرا للمعلومات سوى التراث الشعبي كما هو الحال في تاريخ القبائل الجرمانية الباكر . وثمة قصيدة ملحمية شعبية هي ملحمة بيوفولف Beowulf التي تدور حول بطل جرماني عاش في العصور القديمة ، وقد ظلت محلا للتداول الشفوي على مدى عدة قرون ثم جمعت ودونت في منتصف القرن الثامن الميلادي تقريبا (٨) والملحمة تضم في ثناياها كما مدهشا من أعلام وأحداث العصور الوسطى الباكرة ، كما تكشف عن النظرة الجرمانية التلقائية للأشياء ، وطريقة الجرمان الطبيعية في التعبير عن فكرتهم عن الدين ، والعالم الآخر ، والمجتمعات الأخرى ، كما تكشف عن المفاهيم السياسية والأخلاقية التي حكمتهم .

وما نقوله عن ملحمة البيوفولف ينسحب بالضرورة على ملاحم شعرية شعبية أخرى تخبرنا عن أحوال أوربا العصور الوسطى ، مثل أنشودة نيبلونج التي وصلتنا في نص يرجع الى القرن الثالث عشر مثقل بأفكار الفروسية التي لا تتوافق سوى مع مجتمع أوربا في هذا القرن (٩) وأنشودة رولان (١٠) التي تتناول بعض مراحل الصراع بين الفرنجة والمسلمين في فرنسا وأسبانيا (١١) كما أن لدينا أغنيات المآثر وهي قصائد ملحمية طويلة ترتبط بشمال فرنسا ، وكانت تصور أعمال البطولة وغيرها من جوانب حياة النبلاء الاقطاعيين (١٢) .

والدراسة التاريخية الحديثة لا يمكن أن تتجاهل ما تحمله هذه الملاحم التي تعتبر من أهم نواحي التراث الشعبي قيمة من حيث اعتبارها مصدرا من مصادر الدراسة التاريخية فهي تدلنا على التغيرات والثوابت في العواطف والقيم والمثل التي تركت بصماتها على المجموعات البشرية في أماكن متعددة من العالم .

ومن ناحية أخرى ، نجد أن حكايات « ألف ليلة وليلة » قد سربت في ثناياها موقف جماهير المنطقة العربية من الحروب الصليبية التي كانت من أخطر الظواهر التاريخية تأثيرا على المنطقة عسكريا وسياسيا واقتصاديا وفكريا . فقد سربت الحروب الصليبية التي استمرت حوادثها تتلاحق على أرض المشرق العربي حوالي قرنين من الزمان ، طالت نيرانها اللافحة بعض مناطق المغرب العربي أيضا . ففي حكايات هذه الليالي نجد ثلاث حكايات ، تزيد لياليها على مائتي ليلة تدور حول الحروب الصليبية وهي : ـ

١ ـ حكاية الملك النعمان وولديه شركان وضوء المكان .

٢ حكاية علي نور الدين ومريم الزنارية .

٣ ـ حكاية الصعيدي وزوجته الفرنجية (١٣) .

وقد تطرقت هذه الحكايات الثلاث الى موضوع الحروب الصليبية بالتصريح أحيانا ، وبالتلميح أحيانا أخرى . وهي تعكس عجز الناس عن تفسير نجاح الحملة الصليبية الأولى واستيلاء الفرنج على بيت المقدس وأجزاء أخرى من بلاد الشام (١٤) .

---

(٨) Beowfulf (transl. and edited by . M. Alexandria) Penguin 1973.

انظر أيضا أجزاء من الترجمة والدراسة في :

Norman F. Cantor (ed.), The Medieval World (Macmillan New York, 1968), pp. 61-63 ; Robert B enlono (ed.) The Middle Ages 300-1500.

(٩) نورمان كانتور ، التاريخ الوسيط : قصة حضارة ،البداية والنهاية (ترجمة وتعليق قاسم عبده قاسم ، دار المعارف ١٩٨١م) ، ج ١ ، ص ١٧٥ .

(١٠) جوزيف نسيم يوسف « أنشودة رولان ـ قيمتهاالتاريخية وما أثير حولها من جدل في : ندوة التاريخ الاسلامي والوسيط (تحرير قاسم عبده قاسم ورأفت عبد الحميد المجلدالأول ١٩٧٥م) ، ص ٧٥ ـ ص ١٠٤ .

(١١) الطاهر أحمد مكي ، ملحمة السيد ـ دراسةمقارنة (دار المعارف ١٩٧٩م) .

(١٢) Norman F. Cantor, Medieval History. The life and Death of a civilization (NeW York 1969), pp. 378-9.

(١٣) ألف ليلة وليلة (٤ أجزاء ، طبعة محمد صبيح ـالقاهرة بدون تاريخ .

(١٤) ابن القلانسي ، ذيل تاريخ دمشق (بيروت١٩٠٨م) حوادث سنة ٤٩٢ هجرية ، ص ١٣٦ ـ ص ١٣٧ .
ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، حوادث ٤٩٢هـ .

وإذا كان الفرنج الصليبيون أقل عددا وأضعف عدة ، كما كانوا أدنى فى مستواهم الحضارى من المسلمين ومع ذلك انتصروا • وكانت تلك صدمة نفسية مؤلمة عجز الحكام عن تفسيرها فلجأ الفنان الشعبى الى التفسير الوجدانى والتعويض النفسى من خلال حكايات ألف ليلة وليلة ومن خلال تحليل هذه الحكايات الثلاث نجد الاطار العام للفكر الشعبى ورؤيته لظاهرة تاريخية هامة مثل الحروب الصليبية ، فالبطل الشعبى يجب أن يجمع بين البعد العسكرى والبطولة ، والبعد الجنسى ، والبعد الدينى / الأخلاقى • بيد أن أهم ما نخرج به من تحليل هذه الحكايات هو ذلك الشعور بالمرارة والكراهية التى علقت بالوجدان الشعبى تجاه الفرنج من جراء الحروب الصليبية (١٥) •

والنموذج الأخير الذى نقدمه فى هذه الدراسة هو « سيرة الظاهر بيبرس » • والنص الذى وصلنا مطبوعا لهذه السيرة هو نص رواية متأخرة فى العصر العثمانى (١٦) ، فقد حملت مصطلحات ادارية ومالية واجتماعية وسياسية كثيرة عرفتها مصر فى العصر العثمانى ولم تكن معروفة فى زمن سلاطين المماليك (١٧) •

« وسيرة الظاهر بيبرس » تدور حول شخصية تاريخية حقيقية عاشت فى حقبة تاريخية محددة ، وهو « السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى » الذى يعتبر المؤسس الحقيقى لدولة سلاطين المماليك • وقد كان هذا السلطان محور كتابات تاريخية كثيرة بسبب شخصيته الفذة التى تجمع فيها كل متناقضات ذلك الزمان ، فقد جمع بين مظاهر التدين والرحمة بالرعية ، والبسالة العسكرية والقسوة ، وجمع بين الذكاء والقدرة الفائقة على المناورة السياسية الى جانب ايمانه بالمنجمين والخزعبلات • فقد كان السلطان الظاهر بيبرس شخصية ملء القلب والعين على مسرح تاريخ المنطقة منذ وثب الى عرش السلطنة بعد قتل السلطان قطز •

وقد صاغ الخيال الشعبى سيرة للسلطان الظاهر بيبرس تقع فى خمسين جزءا تضمها خمسة مجلدات متوسطة الحجم يقع كل منها فى حوالى ستمائة صفحة • ويهمنا هنا أن نوضح أن النص الأصلى لهذه السيرة ظل محلا للتداول الشفوى عدة قرون بحيث ضم أحداثا وأفكارا ومصطلحات جديدة تراكمت عبر الزمان بحيث نجدها طبقات أشبه بالطبقات الجيولوجية •

وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد اتجاها فكريا للانتقام من الأعداء الذين هاجموا دار الاسلام وسببوا الخراب لبلاد المسلمين ، فالمغول الذين طووا بلدان الشرق الاسلامى ، وداسوا الخلافة العباسية فى بغداد فى غمار غزواتهم الظالمة ، يتحولون فى الصياغة الشعبية التعويضية الى مهزومين فى كثير من المواقف • ويمكن للمؤرخ أن يعتمد على الصياغات الشعبية والدلالات الاجتماعية الكامنة فيها فى اكتشاف حقيقة المشاعر والأفكار الشعبية تجاه ما حدث فى السياق التاريخى •

وفكرة المجتمع المصرى ، فى منظور العامة ، حول الحاكم تتجسد فى النموذج الذى صاغت السيرة فيه شخصية « الصالح نجم الدين أيوب » الذى جعلته مجذوبا لا يرضى لنفسه أن يأكل من أموال السلطنة ، ولا يأخذ شيئا من المملكة ، بل يأكل من كسب يديه (١٨) ، وهو موقف يكشف عن فكرة الناس عن الحاكم الصالح (١٩) ، وعن

---

(١٥) قاسم عبده قاسم ، بين الأدب والتاريخ ، ص ٦٧ – ص ٩٦ حيث نجد تحليلا لهذه الحكايات ومضامينها •

(١٦) طبعة عبد الحميد أحمد حنفى ، بشارع المشهدالحسينى بالقاهرة (بدون تاريخ) •

(١٧) وردت مصطلحات مثل « الأوجاقية » الوشاقية ،و « الأغا » ، و « دولتلى » ، و « الصناجق » و « العلوفة » ، و « الفرمانات » ، و « المعمرجى » ، و « الصدز الأعظم » ،و « القائمقام » ، و « باشة الشام » ••• وغيرها كثير • وهى مصطلحات لم ترد فى الوثائق أو المصادر التاريخية لعصرسلاطين المماليك • انظر : سيرة الظاهر بيبرس ، ج ١ ، ص ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٢٥ ، ٢٥٧ ، ٢٦١ ، ٣١١ ، ٣٦٧ ، ، ٣٩٧ ، ٤٨٩ ، ٥١٤ ، ٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٤٣ •

(١٨) السيرة ، ج ١ ص ٢٩ •

(١٩) تكشف السيرة (ج ١ ، ص ١٨٨) عن أن الصالح نجم الدين أيوب هو ولى الله ، فهو يتكلم بالرموز والاشارات التى توضح أنه يعلم الغيب ، ويعرف الأحداث قبل وقوعها وربما تكون السيرة قد صاغت شخصية الصالح نجم الدين أيوب فى هذا الشكل الدينى تمهيدا لظهور بيبرس ،وربما يكون السبب ما قام به من جهود ضد الحملة الصليبية السابعة على الرغم من مرضه •

رأيهم فى الضرائب التى تفرضها الدولة عليهم . وفى هذا الصدد نجد فى مصادرنا التاريخية التقليدية ما يؤكد هذا الموقف الذى تجسده السيرة .

وتكشف السيرة عن رؤية العامة للدين من خلال اهتمامها الشديد بالصوفية منذ بداية أحداثها وحتى الصفحات الأخيرة . وهو أمر يوضح لنا أن الجو الثقافى السائد زمن النص الذى نعتمد عليه كان أريجه الخرافات والشعوذة ، بل ان الحركة الصوفية فى ذلك اتخذت أشكالا وصورا غريبة لفتت انتباه الرحالة الأجانب والمسلمين الذين زاروا مصر فى ذلك الحين . ونجد تأكيدا لهذه الرؤية الدينية فى النبوءات الكثيرة التى ساقتها السيرة على ألسنة الصالحين عن أن بيبرس سوف يملك مصر ، وفى الرعاية التى أحاطه بها أقطاب الصوفية منذ قدومه من الشام مريضا حتى تولى عرش مصر . وكذلك عن تصورهم بأن الخضر « عليه السلام » الذى علم بيبرس الحروب كلها (٢٠) .

ومن ناحية أخرى ، تكشف « سيرة الظاهر بيبرس » عن نظرة الاحتقار التى نظر بها أهل المدن نحو الفلاحين ، اذ تقول السيرة على لسان أحد المماليك ان « الفلاح قليل الانصاح » (٢١) .

بيد أن أهم ما يلفت النظر والانتباه فى صفحات « سيرة الظاهر بيبرس » هو ذلك الموقف العدوانى الساخر من القضاة والوالى وغيرهم من رجال الحكم ، اذ أن السيرة تصور القضاة فى صورة مهينة ، فالقاضى شخصية ضعيفة مهزوزة وهو شخص يميل الى الدس والوقيعة ، ويخاف على الدوام من ابن البلد . بل ان السيرة تجعل القاضى نصرانيا يتخفى وراء الاسلام (٢٢) . ولا شك فى أن الصياغة التعويضية لشخصية القاضى على النحو والذى أنتجه الخيال الشعبى تشى بأن القضاة كانوا أدوات لقهر الناس لحساب الحكام فى أواخر عصر سلاطين المماليك ، وفى العصر العثمانى أيضا . وازاء هذا الاختلال فى مفهوم الحق وفكرة العدالة فى العقلية العامة للمجتمع كان هو الحافز لانتقام الخيال الشعبى من القضاة . ومن الأمور اللافتة للنظر أن المؤرخ المصرى ابن اياس يذكر أن أحد الشعراء نظم قصيدة طويلة هاجم فيها فساد القضاة ، و « دارت هذه القصيدة على ألسنة الناس » ، فغضب القضاة وأرادوا معاقبة الشاعر ، ولكن العامة دافعوا عنه وتولوا حمايته .

★ ★ ★

وفى تقديرى أن من يبحث فى ميدان التاريخ الاجتماعى والحياة الفكرية لا يمكنه أن يغض النظر عن الاستعانة بالموروث الشعبى . اذ أن الفن والأدب الذى يبدعه الشعب ابداعا جماعيا تراكميا فى مرحلة تاريخية ما ، مصدر مهم من مصادر المعرفة التاريخية ، فالفن والأدب يعكس كل منهما روح العصر ، ويساعد المؤرخين على اعادة تركيب صورة الماضى ، واجابة الأسئلة التى تدور حول هذا الماضى . اذ أن الفن والأدب الشعبى ــ وهو تعبير كلى عن المجتمع الانسانى ــ يساعدنا على فهم انسان العصر الذى يدرسه بآماله وهمومه ، برفعته وضعته ، بنجاحه واخفاقه ، بقيمه ومثله وأخلاقياته ، فضلا عن حياته الفكرية من حيث الأفكار التى توجه حركته ، والرؤى الاجتماعية التى يرى من خلالها العلاقات والأمور فى الكون ... وهذه كلها أمور لا نجد لها أثرا نهتدى به فى المصادر التاريخية التقليدية التى لم تفقد أهميتها بسبب هذه المصادر الجديدة .

---

(٢٠) السيرة ، ج ١ ، ص ٢٥٨ ــ ص ٢٦٨ ، ص ٣٦١ ، ص ٥٤٦ .
(٢١) السيرة ، ج ١ ، ص ٨٤ .
(٢٢) نفسه ، ج ١ ، صفحات ١١١ ، ١١٤ ، ٢٠٦ .

الأدب الشعبى في عصر التليفزيون والفضاء هل ... يتقبله الأطفال ويُقبلون عليه ؟!

بقلم : عبد الثواب يوسف

لماذا نجرى وراء الحكايات الشعبية ؟ ولماذا نبحث عن سلالات جديدة منها – ان صح التعبير – ؟! ما السر فى أن العالم يلهث بحثا عنها ، وجمعا لها ، ويتلهف على نشرها وطبعها ودرسها ؟ ولماذا هى ضرورية للأطفال ؟ .. لقد حاولت هيلين لويرى ان تجيب على هذه الأسئلة من واقع خبرتها كمؤلفة لكتب الأطفال متفرغة منذ عام ١٩٦٢ ، وكأستاذة علم نفس لها كتاب هام عن فرويد ويونج (١٩٦٣) ..

وقد حاول ميشيل هدرنيانسكى ان يكشف لنا عن مدى « الصدق » فى هذه الحكايات ، وذلك من خلال ممارسته للعمل أمينا لمكتبة جامعة كاليفورنيا ما بين ٥٧ – ١٩٦٥ .. وله مؤلف كبير عن كتب الأطفال نقد فيه مادة هذه الكتب ورسومها ..

ومن هاتين الدراستين ، ومن خبراتنا الخاصة نطرح هذه القضية الهامة ، التى تستوعى الالتفات من جانب الكثيرين ومن النقاد والكتاب والمهتمين بقضايا التراث الشعبى والطفل ..

الخيال يرتاد المناطق المجهولة من حياة البشر

منذ ساد عصر « العقل » وخيال الانسان يبحث عن منطلق ، وعن اطار يعمل داخله .. لقد تحدث البعض عن اناس تطول آذانهم لتحميهم من قيظ الشمس ، وعن آخرين بلا رؤوس وعيونهم فى اكتافهم ، وكان ذلك قبل ثلاثة قرون عندما كانت قوانين الطبيعة لم تفسر بعد ، وتوقع المفاجآت شىء عادى وطبيعى ويومى .. السحرة قادرون على الكثير ، وبعض « العلماء » يبحثون عن حجر الفلاسفة ، وآخرون يعقدون معاهدة مع الشيطان .. بل تحدث تحولات فى أشكال الناس والحيوانات والجمادات ، ويصبح فى مقدور البعض أن يحوزوا قوى أسطورية ، بلا مدى ولا حدود ، وتراجع كل ذلك أمام الاكتشافات العلمية خلال القرنين الماضيين ، وأصبح انسان العصر لا يصدق الا ما أثبتته التجارب ، وقصص الرحلات مثلا لا بد وأن تكون مصحوبة بالخرائط والصور ، وأصبحت لدينا وسائلنا العلمية لفحص الذهب ،

واذا كان فاوست قد وقع معاهدة مع الشيطان ، فليس أيسر من كشف تزوير توقيعه ، لكن : هل كف الناس لذلك عن قراءة فاوست واعتبارها واحدة من أعظم كلاسيكيات الأدب عالميا ؟

على ان الكتاب ما زالوا يستثمرون تلك المناطق المجهولة من الحياة ، ويطلقون لخيالهم العنان ٠٠ فعل هذا **سير ريدر هاجرد** فى قصصه عن افريقيا **وكونان دويل** وهو يتحدث عن (العالم المفقود) فى البرازيل،**وجول فيرن** فى قصصه عن الخيال العلمى حول القمر ، وباطن الأرض ٠٠ وانطلق **ادجار الن بو** وراء روح الانسان **بعد الموت** ، وحاول **ويلز** فى مطلع هذا القرن ان يرتاد قضية « الزمن » فى « آلة الزمن » ، واستطاعت أبحاث الفضاء ان تدرس القضية بشكل علمى وبعيد تماما عن الخيال٠٠ان الانسان حين تغيب المعرفة له ان يبحث عن ابتكار ٠

هذا هو عالم الخيال عند الكبار : مغامرات ، وعواطف ، وأشباح ، وآلات ، ومخلوقات غريبة ، عالم ملىء بظواهر لا تفسير لها ، نقرأ عنه دون أن ننسى أين نحن ، ولا مكاننا فى المجتمع ، ولا مسئولياتنا ، ولا أعمارنا ٠٠ انه أدب للكبار الناضجين المسؤلين ٠

غير أن هناك أدبا ينتمى الى عالم المستحيلات، يقع فيه أى شىء فى أى وقت : أرنب يحمل ساعة ، وريح الشمال تتبنى طفلا ، وأربعة يسرقون الزمن ، والأميرة تتزوج ابن الحطاب ، والذئب يبتلع الجدة وذات الرداء الأحمر ، والكاتب القادر على تطويع نفسه وقلمه لمثل هذا العالم هو وحده كاتب الأطفال ، الذين هم قادرون على الانتقال من عالم **الواقع الى عوالم الخيال الرحبة الواسعة** ، لأنهم لم يتعرفوا بعد على كل قوانين الطبيعة وتفسيراتها العلمية ــ كالانسان قبل ثلاثة قرون ، كما أن عقولهم **لم تصبح كاملة النمو** لكى تبحث فى « معقولية » ما يقال لهم أو ما يقرأونه ٠٠ **ان ما حصلوا عليه** من حقائق علمية أقل قدرة من أن يحول بينهم وبين تصديق المثيرات التى تروى لهم،انهم لم يدخلوا بعد عالم « المستحيلات » ٠٠ هم يعيشون فترة « ان كل شىء ممكن » ٠٠ **وكلما كان عمر الطفل صغيرا ، كان من الممكن ان نستثمر ذلك بواسطة الحكايات الشعبية** ٠

والسؤال : ترى ما هى منابع الحكايات الشعبية ؟! ٠٠ لا شك انها ثمرة تفكير انسانى ، وعقل البشر هو مبدعها ، وهى ليست عمل فرد بذاته ، بل هى « انتاج جماعى » ، شارك فيه الكثيرون ، وبقاؤها وخلودها يؤكدان سلامتها وروعتها ، مهما تضمنت من عنف وقسوة ٠٠ انها فى حد ذاتها لها جمالها ، ثم هى موحية للكتاب بالكثير ٠٠ ما كان فى استطاعة **اندرسون** ، أو **ادوارد لير** ، أو **لويس كارول** ، أو **جورج ماكدونالد** ، أو **جيمس بارى** ان يقدموا أعمالهم الفريدة لولا انهم عايشوا هذا العالم الرحب الفسيح ٠٠ ان الحكايات الشعبية ليست ثمرة **عقل مجنون أو أفلت زمامه بقدر ما هى عبقرية** انسانية ، التقطت « موتيفة » أو لمحة صغيرة وراحت ــ مثل لوحات الموزاييك ــ تلصق هذه بتلك ،الى أن يخرج العمل وقد اكتمل فنا فذا٠٠ لقد استطاعت العبقرية الشعبية ابتكار شخصيات لا تنسى ، ورسمها ببراعة ومنقطعة النظير : من ينسى **السندباد وعلاء الدين وعلى بابا** ؟ ٠٠ ان المواقف التى تضمنتها هذه الحكايات ثرية عامرة بالحركة ، والفكاهة ، والصراع ، والعواطف الانسانية ٠٠ وما أشبهها بنسيج العنكبوت : ناعم وقوى ! ٠ وعلى منوال الشعب استوحى الكتاب العباقرة أعمالهم وشخصياتهم : كل منا مر به زمن جرى فيه بأقصى سرعة ليبقى فى نفس مكانه ، كما فعلت **(ملكة ورق اللعب) فى أليس فى بلاد العجائب** ٠ وكما صنعت (بيبى) فى أعمال **استريد لندجرين** ، وكما تفعل الشخصيات التى تتشكل وتتحول وتتحور كيفما تريد فى **ألف ليلة** وفى قصص **(بارا بابا)** التى تظهر على الشاشة وفى الكتب الشهيرة باسم بطلها ٠٠ وقد اتسع باب الخيال لهذه الأعمال ، وأصبحت تزامل **الحكايات الشعبية ، ورغم أن لها مؤلفها ، الا** انها اضافة جديدة لما قدمه الانسان عبر تاريخه من أساطير وخرافات ، فقد دبت الحياة على أيديهم فى أشياء ما تصورنا أنها سوف تعيش وتتحرك وتتصرف ، وتتحدث بلغة فريدة فى لونها وما أكثر ما نواجه فى الحكايات الشعبية وما شاكلها من أعمال أدبية بتعبيرات نجد أنفسنا ــ مع كل حماستنا للغتنا الفصحى ــ فى مسيس الحاجة لنطقها باللهجات الدارجة ثم صياغتها بالفصحى ليفهمها القارىء فى كل مكان

من وطننا العربى ·· وهذه العوالم يتعامل فيها الناس والحيوانات والأشياء ولكل منها شخصيته المحددة المنفردة ·· أنها ليست أسطورية فحسب بل هى الاسطورة ذاتها : **اسطورة الحرية والفكر** ·

والذين يتعاملون مع الأدب الشعبى ، يجدر بهم ان يكونوا على مستوى لائق يمكنهم من تقديمه للأطفال كفن ، عبقرى ، ويشاركهم الصغار فى الاستمتاع بما يحويه من خيالات ، جنبا الى جنب ما فى هذه الأعمال من موسيقى ، وشعر ·· **لكن أيدى آثمة تمتد أحيانا الى هذا التراث فتخربه وتفسده** ، وقد عمد أحدهم الى قصة **زمار هاملين** وأجراها على مسرح مصر القديمة ، ليفتئت على التاريخ ، ويعمد « الكبار » فى مصر القديمة الى اخلاف وعدهم مع الزمار فيعاقب أطفالهم ويقودهم الى الجبل ويغلقه عليهم ، الى ان **يستجيب أهلهم لمطلبه ·· هذه الأقلام التى تكتب مثل هذه الأعمال يجب أن تقصف ، بل ان أيدى** أصحابها يجب أن تقطع حتى لا تمتد الى التراث بهذا العبث ·

تفسيرات جديدة

للحكايات الشعبية والخرافية

لماذا « الحواديت الشعبية » فى عصر التليفزيون؟
كيف يتجاسر جهاز حديث صنعته التكنولوجيا على أن يقدم (ست الحسن والجمال) و (على بابا) ، وهذا القصص القديم الذى كان لابد وأن يعفى عليه الزمن ؟ ··

الاجابة السريعة الواضحة على هذا السؤال أن هذه **الحواديت تحمل الأطفال الى** عوالم من الخيال السحرى ، بعيدا عن أرض الواقع المرير ، وتسهل لهم ارتياد دنيا الأحلام والهروب من وقع الحياة بقسوته وصعوبته ·· وهذا فى الواقع ليس بصحيح ، بل العكس هو السليم ، فالحواديت الشعبية تعكس صورة الطفل وأسرته ، وحياته ، وتقدمها له جلية كأنها « مرآة » ·· ان الأب هو الملك أو السلطان ·· والأم هى الملكة فى هذا العالم الصغير ، وكلاهما عاقل ، عطوف ، قوى، والابن ، هو الطفل نفسه ، وهو « الأمير » ، والابنة هى « الأميرة » ·· وقد يكون الابن الطفل هو ابن الحطاب الفقير الشجاع الذكى الذى يستطيع أن ينصب نفسه أميرا ·· والرقم ثلاثة



فى هذه الحواديت رمز للأب والأم والطفل ، وثلاثة أبناء ينجح أصغرهم ولا يوفق الكبيران ، ويظهر هذا جليا فى **سندريلا** — المسكينة المظلومة التى تتزوج الأمير ‥ ان هـذه الحواديت تمس وترا حساسا فى نفوس الأطفال ، وهم يتعلمون الكثير خلال استمتاعهم بها ، أكثر مما تعلمهم بعض الحكايات الخيالية التى تكتب من أجلهم اليوم فهى تتجاوز حدود الخيال المعقول والمقبول — فيما يرى البعض ‥ كمـا انهـا بعيـدة عن تأكيـد « الشخصية » ‥ من يريد أن يكون ساحر أوز أو دكتور **دوليتيل** فى حين أن فى مقدوره أن يكون « الأمير » ؟!

والسؤال الذى يطرح نفسه :

— هل الحكايات الشعبية صورة حقيقة لعالمنا ؟ أو على الأقل لعالم الطفل ؟

انا على يقين من أن الجواب هو : لا ‥ حتى لو قال بذلك **فرويد** ومن تبع مدرسته ، غير أن البعض يؤمن بأن جانبا كبيرا من العوامل النفسية الداخلية للطفل تشكله هذه الحكايات ، اذ سرعان ما يكتشف الطفل ان الأب ليس هو الملك العاقل الحكيم ، بل هو ذلك المارد المخيف الذى يحبه الأمير الصغير — أو الأميرة ويكرهه فى نفس الوقت (حب يصل الى درجة الزواج وكراهية تمضى الى حد القتل) ، وان الأم قد تبدو طاغية ، وقاسية ، ومنافسة أكثر منها مرشدة وناصحة وان الأمير الصغير مجرد شخص بائس حزين باك يضـل طريقه فى الغابة المظلمـة ، تطارده الساحرات والوحوش ‥ والكبار الذين تجاوزوا عهد الطفولة من الصعب عليهم — ان لم يكن من المستحيل — أن يعودوا الى ذلك العهد بأيامه الذهبية المضيئة حينـا ، المظلمة المضنية أحيانا ‥ وربما كان السبيل الى ذلك قصص أفـلام المغـامرات والبوليسيات بالنسـبة للكبار ، والسؤال هو

— من يرضى لنفسه أن يصبح قزما وسط عالم العماليق ؟!

قد يكون قلب القزم عامرا بالانسانية ، حتى وهو خائف ، لكن الطفل يعتقد — سواء كان ذلك صحيحا أو غير صحيح — انه وحش وانه يستحق السـجن ‥ وقصـص Hownting Stories البيوت المسكونة والأشباح تدرك هـذه الحقيقة وتنسج من حولها أنماطا تحاكى الطفل التائه فى الغابة ، ولم يحدث أن امتلأت الغابة بالحيوانات اللطيفة والطيور المغردة والأشجار الحنونة على نحو ما يفعله **والت ديزنى** فى أفلامه ‥ كما انهـا لاتحتشد بالأشياء المفزعة كالعيون اللامعة المحدقة، والوحوش الضـارية على نحو ما يفعله ديزنى نفسه حين يمضى الى الطرف الآخر ‥

والحقيقة فيما ارى أن الحكاية الشعبية — والأسطورة — تستحوذ على متلقيها ،ونحن الكبار ندرك تماما أنها ليست وهما او أكذوبة ،والأطفال يدركون أكثر من ذلك ، ويمضون أبعد ، اذ هم على يقين من أنها غلطة ارتكبها واحد من الكبار ‥ : ان الأسطورة — أو الحكاية — قصـة حقيقية رمزية ، تقول أشياء كثيرة بطريق غير مباشر ‥ اننا قد لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء ، أو لا نجسر على قولها من جانب كمـا يحدث فى الأحلام ، فى اليقظة أو المنام ‥ ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقيا ، ولا هو واقعى ، لكنه يجب أن يكون كذلك ‥ نحن نتوق الى حدوتة ونتطلع الى ذلك ‥ ولعلنا على ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الكثير من الحكايات الشـعبية والأساطير ٠

ان (الأم الغـولة) ، والأب (أبـو رجـل مسلوخة) ، وغـير ذلك من النمـاذج له دلالته الكبيرة ‥ ولن تخدعنا قصة **سندريلا** و **سنوهويت** حين تتحدث عن زوجة الأب ، انها تمثل الأم أو سلطة أكبر ‥ والقصص تمثل فى القصتين (غيرة) الكبيرة من الطفلة الجميلة ، والرغبة فى اخراجها من دائرة الأسرة أو العائلة ‥ وأمنا الغولة وأبو رجل مسلوخه تصرخ الأقلام بأنهـا مرعبة مخيفة مفزعة للطفل ، وانه يجدر بنا ألا نحكيهـا لهم ‥ لم لا ؟! ‥ ان لدى الصغير شعورين نحو أبيه وأمه : الحب الكبير والخـوف الشديد من السلطة والتسلط ، وهذا اللون من القصص يؤكد كثير من علماء النفس ، انه ينفس عما فى نفوس الأطفال من ضيق نتيجة لما يحدثه الآباء من احباطات تبدأ من سن الرضاعة حين تحرم الأم طفلها من ثديها وهو راغب فيه ! ‥ وهى بحاجة الى أن تفعل لكى تربيـه ، وهى

لا تستطيع قط أن تستجيب دوما لرغبـــاته ، فهناك احتياجات ضرورية له ٠٠ وبين الرغبات والاحتياجات تبـدأ (دراما) الحيــاة والصراع فيها ٠٠ وفى قصة سندريلا نلمح احتقار أختيها لها ، انها المنافسة الناشبة بين (الأخوة) ، وهى منافسة لا يمكن تفاديها ، وان كان من الممكن استثمارها ٠٠

والأطفـــال فى عصر التليفزيـون مفتونـون بالكارتون والصـور المتحركة ، وهى تشـدهم ليبقوا معها طويلا ٠٠ لكنها لن تبقى طويلا ٠٠ بينما تبقى قصص **الشاطر حسن والسندباد وعلى بابا وعـلاء الدين وسـنوهويت وسـندريلا** ٠٠ نعم ، الأطفال يتابعون أعمـال « **والت ديزنى** » و « **حنا بربارا** » على الشاشة الصغيرة ، وهم قد يتقمصون دور البطة الصغيرة ــ التى ترمز للطفل اليتيم التائه الذى تهدده الأخطار عند كل منحنى طريق ، متمثـلة فى الثعلب المتربص بالبطـة ولا ينخدع الأطفال بصوته المبطن بالرقة والحنان ، فهم يعلمون تماما انه يريد أن يغدر بالبطة ، وكم يستريح الطفل حين تفلت من براثنه ٠٠

لكن ، ماذا عن الأب ؟! ٠٠ انه موجود ، طيب وحنون فى مواجهة قسوة الأم ، لكنه مغلوب على أمره وواقع تحت سيطرتهـا ، ولا حـول له ولا قوة ٠٠ (قد يتبادل الأب والأم المواقع : هو حنون حين تكون هى قاسية ، والعكس صحيح) وربمـا يكون الأب ــ فى عصرنا هذا ــ مشغولا فى أعماله أو مكتبه ، ويكون المنقذ فى الحكاية الشعبية شخص آخر : الحطاب ثم الأقزام السبعة فى سنوهويت ، وهم فى القصة كبار فى السن ، ولكنهم لا يتجاوزون الطفل حجما ! ، هو يتطلع اليهم ويجدهم فى مستوى نظره ، بدلا من أن يجد نفسه عند (الركبة) من سيقان العمالقة ! ٠٠ والقصة توزع (الأب) على سبع قطع ،هم الأقزام الصغيرة ، وتستطيع الصغيرة أن تقوم له بدور ربة البيت ــ الزوجة الأم ــ دون صعوبة ٠٠ وهو ما تفعله سنوهويت ٠٠ تأكيدا لما أشارت اليـه نظريات علم النفس حين تحدثت عن عقدة **أوديب** وعقدة **اليكترا** ويعنون بها حب الابن للأم ، وحب الابنة للأب ٠٠ لكن الأب يغيب ٠٠ كثيرا ما يغيب ٠٠ يذهب للعمل أو المكتب ٠٠ كما يفعل فى الحياة وكما فعل الأقزام السبعة ، وهنا تحاول الأم ــ **البديلة** ــ التدخل الى درجة القتل بارسال التفاحـة المسمومة مع البائعـة ! ، وتسـقط سنوهويت نائمة ، كالميتة ، تظل كذلك الى ان ينقذها الأمير ٠٠ ان خاتمة القصـة تستقيم ــ نفسيا ــ مثل بدايتها ٠٠ ان الوسيلة الوحيدة للهروب الحقيقى من نـوم الطفولة الطويل الذى تدفعها اليه الأم ، هو أن تصحو فى جو من الحب ، وان تنطلق بعيدا مع الأمير الذى يختارها لتكون (الملكة) ! ٠٠

محاولة لدراسة

هانزل وجريتل

والآن تعالوا بنا الى مثل آخر لا يقل شهرة عن (**سنوهويت**) أو (**سندريلا**) ٠٠ انه قصـة (**هانزل وجريتل**) Hansel and Gretel وهى تدور حول نفس الفكرة ، بشكل أكثر عنفا وقسوة ، وهى قصة لا ينساها الأطفال بسهولة ، بل تستقر فى أعماقهم وذاكرتهـم ، وان كانوا أحيانا يشعرون ازاءها بالكثير من الخجل ، فان أمهم ليست على هذه الدرجة من السوء ٠٠

القصة تقول ان هناك طفلين ــ هما فى قارب واحد هنـا ــ ومرة أخرى تتخفى الأم فى ثوب زوجة الأب ، وهى تريد التخلص منهما بحجة أنه ليس لديهم ما يكفى من طعام ، وهى هنا لا تلجأ الى الحطاب ــ كما حدث فى سنوهويت ــ لكنه الأب نفسه ، يجبر على أن يحمل طفليه الى الغابة ويتركهما فيها ٠٠ انه الأب الذى يغفل عن أولاده مرة أخرى أو يغيب عنهم أو يتخلص منهم ٠٠ لكن هانزل الأكبر ، يسمع الحكاية ، فيدبر العودة للبيت بالقاء الأحجار الصـغيرة التى تعود بهم للبيت فى المرة الأولى ، ولكنه فى المرة الثانية يفقد الطريق ولا ذنب له لأن الطيور أكلت أو التقطت فتات الخبز الذى جعل منه معالم تدله على سبيل العودة ٠٠ ان الأطفال ليسوا قادرين دوما على الخروج من كل مأزق بمفردهم ، هـذا تعبير عن العجز ٠٠ ونحن هنـا مرة أخرى فى صراع ما بين الأقزام والعمـاليق ٠٠ الأطفـال والكبار ٠٠ والطفلان خلال الغابة يعثران على بيت تقيم فيه العجوز الساحرة ٠٠ ومرة أخرى نلتقى بالأم وقد لبست ثوبا آخر لن يخدع الأطفال ٠٠ والمرأة الساحرة تسجن الطفلين ، وتقدم لهمـا

الطعام .. هل هناك أوضح من هذا تعبيرا عن دور الأم ؟! .. قد تخطىء العين العصرية المتعجلة هذه الأمور الرمزية البالغة الدلالة ، لكنها لا تغيب عن عين الدارس الباحث الفاحص ، انها (الأم) التى تسمن أطفالها وتأكلهم ولا تدع لهم حياتهم الخاصة ، يعيشونها كما يريدون وكما يرغبون ، ويشكلونها وفق رغباتهم وأحلامهم وميولهم وآمالهم ، والأطفال غير الكبار هنا ، انهم يدركون الحقيقة وراء تصرف الساحرة الشريرة التى تريد أن تلقى بهم فى الفرن ، الذى هو رمز للرحم الذى يود الأطفال أن يخرجوا منه ، والسبيل الوحيد أمام الأطفال هو أن يضعوا هذه الساحرة الشريرة فى الفرن الذى أعدته لهم .. (العين بالعين ، والبادى أظلم .. والعقوبة قاسية ، لكن هكذا الحياة) وعندما يفعل الطفلان ذلك ، ويعودان الى البيت يجدانه قد خلا من تلك المرأة الشريرة (زوجة الأب) — رمزا للأم — ويبقى لهما الأب الطيب الحنون .. ويعيشون سعداء .. انها الغيرة والصراع والمنافسة ، حين تترجم الى قصة شعبية ..

ماذا عن قصة

جاك وأعواد الفول ؟!

وفى **جاك وأعواد الفول**
Jack and the Beanstalk

.. جاك هنا ولد وحيد ، تقول القصة أن أباه مات ، أو لا وجود له (مرة أخرى ، لا يصدق الطفل ذلك ، ولا بد وأن يتأكد من الأمر ويجد الدليل عليه) .. اننا أمام نموذج آخر لقصة سندريلا ، لكننا أمام طفل يحاول أن يعرف أكثر من الكبار أو ان يكون أفضل منهم ، وحبات الفول التى أتى بها جاك الى أمه فى البيت حبات مسحورة ، هى أثمن بكثير من البقرة التى تنازل عنها فى مقابل الحصول على الفول .. انها حبات تمنحه مدخلا سحريا الى عالم الكبار .. انه بصعوده وتسلقه لأشجار الفول يصل الى حيث يستطيع أن يكون فى مستوى أبيه العملاق وفى مواجهته .. **الأب دوما عملاق** .. غول يشم رائحة دم الطفل ويريد أن يلتهمه .. لأنه استحوذ على الأم .. ولكن من المؤكد ان جاك سوف ينتصر رغم ضآلة حجمه اذا قيس بالغول .. وزوجة الغول — رمز الأم مرة أخرى — تخاف من زوجها وتتعاطف مع الطفل ، وجاك يستطيع أن ينقذها من هذا الزوج الرهيب .. (رغم أن القصة تقول ان الأب مات ، الا أنه يظهر هنا فى ثوب الغول) وينتصر جاك .. انه أولا يجرد الغول من كنوزه بالاغارة عليها فى جسارة وشجاعة .. وبذلك يجرده أيضا من قواه وأسلحته .. ونستطيع أن نستنتج ما ترمز اليه الكنوز والأسلحة والقوة .. ثم يقطع جاك أعواد الفول ليسقط العملاق صريعا ، فى السوق .. وتتحقق للصغير أحلام المجد : الرجولة ، والمال والأم .. كلها له !.. وأذكر طفلة كانت تشاهد القصة على شاشة التليفزيون ، وفجأة صاحت :

— آه .. ان الكنوز كانت ملكا لوالد جاك !

ان القصة الجديدة تريد أن تقول ان جاك لم يسرق الكنوز من الغول ، لكنه استعادها واستعاد المزمار السحرى .. الكاتب هنا يريد أن يجعل من جاك بطلا ، وحصنا للعدالة ، لكن كانت هناك مشكلة : لماذا يشكو المزمار — لأنه سرق ، اذا لم يكن الغول هو مالكه الحقيقى ؟! ..

وقد سمعت القصة (جاك وأعواد الفول) يوما من طفل ، يتحدث عن الفول بعد أن وقع من فوق الأعواد ، لقد صرخ : آه .. وأضاف الصغير ان الغول لم يمت وانما أعطى جاك قطعة من الحلوى ، لأنه كان غولا طيبا ، وقد عاشا معا سعداء ! .. ان الصغير أدرك أن الغول يرمز للكبار ، وهو لا يريد أن يجرح مشاعرهم ! .. أو مشاعرى شخصيا ، فقد كنت بمثابة الأب لهذا الطفل ..

القزم

وبنت الطحان

والرحلة الرابعة ستكون مع رمبلستيلتسكين
Rumpelstiltzkin وهى عمل مختلف فى وضعه عما سبق ، وهو فى اسلوبه أكثر القصص اثارة .. من ذا الذى يستطيع أن ينسى ذلك الرجل الصغير الغريب الذى يحمل هذا الاسم الطويل الطريف ، الذى ينسج الذهب من القش للفتاة ابنة الطحان ، وقد اشترط عليها أن يأخذ مقابل ذلك أول طفل تلده اذا هى لم تستطع أن تعرف اسمه ؟ .. اننا نلتقى فى القصة مع زوجات أب ، وساحرات ، وعمالقة وغيلان : اننا

هنا فى عالم الكبار ، والبطولة ليست معقودة لطفل أو طفلة ، والنغمة مختلفة ، فالأب فى القصة طحان له تطلعاته الطبقية ، اذ يريد أن يزوج ابنته من الملك ، وهذا **بدوره** يريد أن يتزوجها لقدرتها على تحويل القش الى ذهب ! ، دون أى اعتبار لمشاعرها وعواطفها ٠٠ هى لا تحب الملك ولا تكرهه ٠٠ ثم هذه الشخصية الغريبة : الرجل الصغير الذى يساعد الفتاة فى صنع الذهب ويساومها على مولودها الأول ، وعندما يعود ليستوفى حقوقه لا يجد أمامه الا الغش والخديعة ، مع انه أظهر اللمحة الانسانية الوحيدة فى القصة حين نزل فى مساومته عن حقه مقابل معرفة اسمه ، وتبقى مشاعرنا الطبيعية وتعاطفنا مع الأم الصغيرة، لكن ذلك لا ينفى أن القزم قد خسر صفقته ـ ويبقى الهدف الأخلاقى هنا غامضا ، غير واضح ٠٠ لماذا ؟! ٠٠ **نحن هنا نتعامل مع عالم الكبار ٠٠ بظلاله الرمادية ، واللعب على الحبال ، لكن الأمر لا يذهب أبعد مدى من ذلك ، فان هذه الشخصية الغامضة تقتحم الحياة اليومية فى عالمنا وقد استرحنا لهزيمتها فى القصة ٠٠ كما هزم شيلوك فى تاجر البندقية ٠٠ هل لأن كلا منهما قد تجاوز المدى فيما يطلب ؟** ٠٠ ثم من هى هذه الشخصية الغامضة ، ذات الاسم الغريب ، والتى تظهر فجأة داخل الغرف المغلقة ، وتقوم بأعمال خارقة تفوق قدرة البشر ؟ ، ولكنه فى مقابل ذلك يطلب أغلى شىء فى الوجود من الفتاة ! ، ثم **هو يمضى مرددا اسمه متغنيا به ، مبتهجا** بانتصاره ٠٠ وهو بعد أن يمنى بالهزيمة يضرب الأرض بأقدامه ، واذا به يسقط الى الأعماق ، الى أين ؟! ٠٠ الى بيته ! ، الى حيث كان ، ومن حيث جاء ٠٠ **والمعروف من خلال التراث الشعبى اننا لا نعرف اسم الشيطان ، واننا اذا عرفنا اسمه استطعنا ان نهزمه** ، ويشعر الجميع بارتياح عميق عندما يفشل فى الحصول على حقه ـ هل هذا جزاء عادل ؟ ربما لا ، لكننا لا نبحث عن العدل حين نتعامل مع الشيطان ، وعندما يتعلق الأمر بفلذات الأكباد ٠٠ أى اننا أمام « فاوست » أخرى ، و « شيلوك » آخر ، مع نهاية سعيدة ٠٠

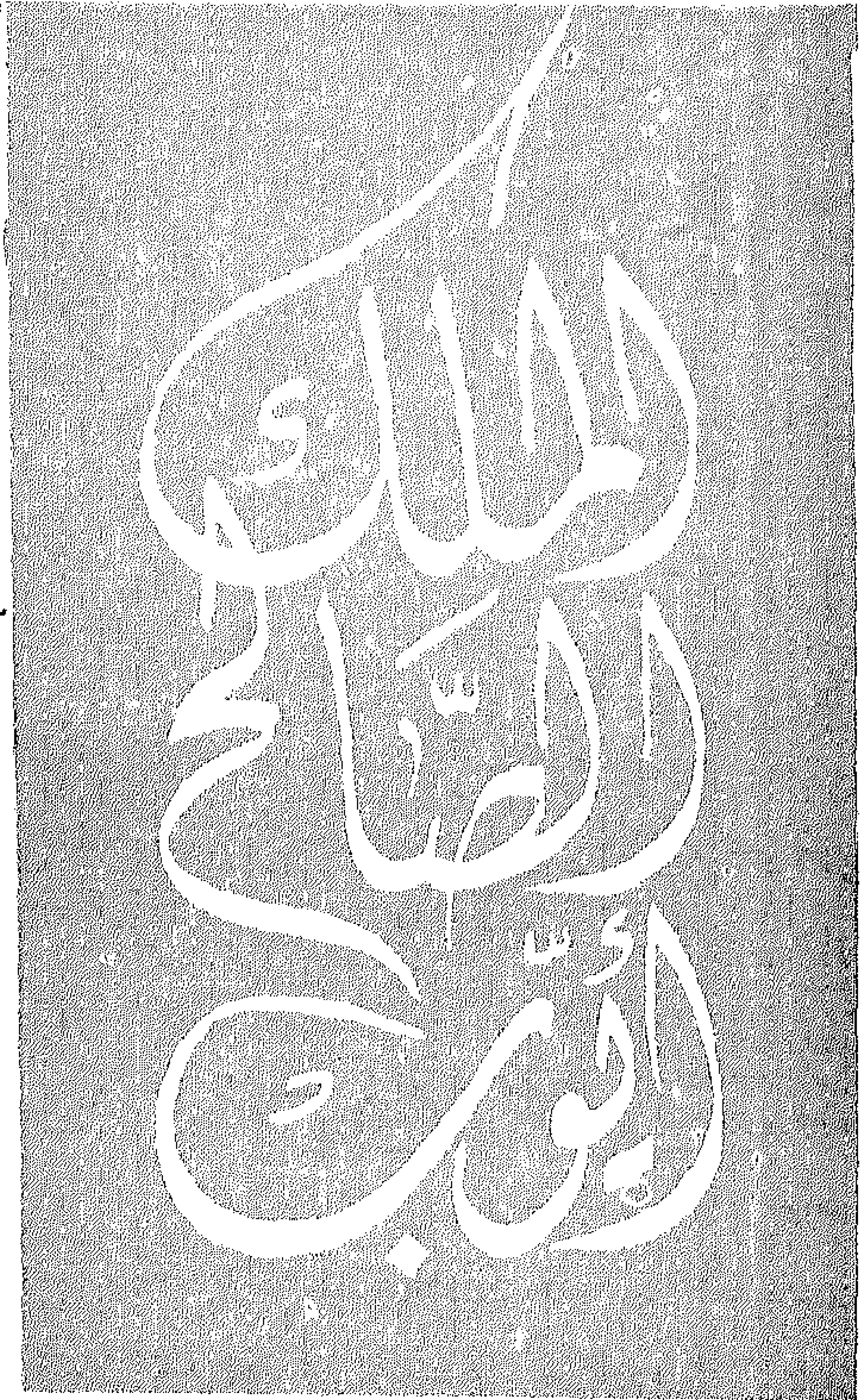
وحكايات « الشياطين » و « الأشرار » تلقى اهتماما من الأطفال ، وكثيرا ما نجدهم متعاطفين مع هذه الشخصيات ، لذلك لا بد من الحذر الشديد أثناء تناول هذه الأعمال ، وخلال اعادة صياغتها بالشكل الذى يمتعهم ، دون أن يحمل اليهم الاعجاب بالأشرار وأعمالهم ٠٠

والسؤال الآن : هل نستطيع أن نقول انهذه الحكايات الشعبية ليست فى حقيقة الأمر قصصا للأطفال ، وانها فى واقع الأمر أعمال فلسفية تحمل فى ثناياها حكمة البشرية ، وتعبر بشكل أسطورى عن مسيرة الانسانية بصدق واضح؟!٠ أعتقد أن الاجابة هى : **نعم** ٠٠ لكن ذلك لا يعنى أبدا أنها لا تصلح للأطفال ، وبعيدة عنهم ،ولعل ذلك يدفعنا الى القول أنه بات من الضرورى ألا نتدخل فى هذه الأعمال ، نبسط فيها ، ونجمل منها ، حتى لا تجرح عقولهم الغضة ومشاعرهم البريئة٠٠ اما أن نقدمها أو لا نقدمها **أما افتراسها بحجة تنقيتها من الشوائب فهو أمر يجب ألا نرتكبه** ، خاصة والأقلام التى تتناول هذه الحكايات لا نظنها ترقى الى مستوى عبقرية الشعب الذى أبدعها ٠٠ ان الأطفال يتقبلونها من قبل أن يفهموها جيدا ٠٠

ولدينا مثال واضح لهذا العبث بالأدب الشعبى ،فقد رأى أحدهم أن يروى قصة صاحب المزمار الذى راح يعزف وتبعته الفئران الى البحر ، وجعل الأحداث تجرى فى مصر الفرعونية ٠٠ وهذا الذى حدث جريمة فى حق التاريخ ، وفى حق الأدب الشعبى ، الذى تجرى حكاياته فى اللازمان واللامكان : « كان فيه زمان » ، لا أكثر وبلا تحديد لعصر أو عهد ٠٠ ودون اشارة الى « أين حدث هذا » ، لكنه اللاوعى بالتاريخ والحكاية الشعبية ٠

ولا يتصورن أحد أننى أطالب هنا بأن نحكى قصة زوجة الأب التى ذبحت ابنتها وطبختها لزوجها ، أو ٠٠ ، أو ٠٠ اذ ما من شىء يدفعنا الى زرع الرعب والفزع فى نفوس الأطفال ٠٠ **ولدينا كنوز وفيرة يجدر بنا أن ننتقى جواهرها ولآلئها الثمينة ٠**





فاروق خورشيد

قد لا يعجب هذا العنوان أهل التاريخ الاسلامى ، وتاريخ مصر على الخصوص ٠٠ فصورة الملك الصالح فى كتب التاريخ ترتبط بالقسوة والعنف بل وبالدم ٠٠ كما ترتبط بالمعارك الباسلة ضد الصليبيين ، تلك المعارك التى أدت الى أسر لويس التاسع ملك فرنسا بدار ابن لقمان بالمنصورة ، فى واحدة من أهم الانتصارات التى أحرزها المسلمون على الصليبيين فى حروبهم البربرية والطويلة ٠٠ كما ترتبط بانشاء المماليك البحرية أو الصالحية الذين أنشأ لهم قصره على النيل عند المنيل ومقياس النيل ، وهم المماليك الذين حكموا مصر بعد ذلك ، وبعد انتهاء الدولة الأيوبية بوفاة شجرة الدر أو بعد مصرعها ان أردنا الدقة فى التعبير ، وشجرة الدر هى زوجة الملك الصالح أيوب ، ومشاركته أيام البؤس وأيام العزة ، ثم هى التى أخفت أمر وفاته أثناء المعارك ضد الصليبيين وظلت تسير الأمور وتقلد توقيعه على الأوراق حتى حضر ابنه توران شاه ليتولى الأمر عدة أشهر ثم يقتل لتنفرد هى بالأمر ٠٠

مؤامرات ومعارك وقتل ، وبطولة ، وابن يموت فى قلعة بعيدة وعم لا ينتهى عداؤه معه وأخ يخنق فى سرداب ، ووزير يخطف ثم يقتل ، ومعارك مع العم وأبناء العم فى الشام ، وحروب مع الصليبيين فى مصر ودنيا من الصراع والمؤامرات والعنف ٠

ومع هذا فهو الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب سواء رضى رجال التاريخ أم غضبوا ، فهكذا أراد الأدب الشعبى ، وهذه هى الصورة التى يقدمها له كتاب السيرة الشعبية، سيرة الظاهر بيبرس « ٠٠ والواقع أن هذا الموقف من كتاب هذه السيرة يكشف لنا الدور الخطير الذى كان يلعبه الأدب الشعبى فى اعادة كتابة التاريخ ،واعادة رسم الشخصيات التاريخية بما يرسم فى ضمير العامة وأذهانهم ولعله يجعلنا نميل الى أن معظم هذا الأدب انما كتب لتحقيق أهداف سياسية محلية وقومية عامة فى وقت واحد ، وأنه انما كتب تحت رعاية السلطة فى بعض الأحيان ، كما كتب احتجاجا على السلطة فى أحيان كثيرة أخرى ٠٠ وحين نجد فى على الزيبق كسيرة احتجاجا واضحا وصريحا على العصر وملوكه وقادته وسياسته ، ومنهج الحياة الممارسة فيه ٠٠ نجد فى الظاهر بيبرس كسيرة موقفا يكاد يكون مخالفا تمام المخالفة وان كانت هذه المخالفة تأتى فى إطار الذكاء والتحايل الذى لا يقل مهارة عن الحيل والمؤامرات التى امتلأت السيرة نفسها بها ٠وهذا الموضوع يحتاج الى وقفة متأنية من دارس السير الشعبية فى اعادة فهمها واعادة تقييمها من جديد على ضوء الظروف السياسية التى خلقتها والقوى التى تحركت وراءها ، فكانت سببا فى ابداعها ، وبالطريقة التى كتبت بها ، ولتحقيق الأهداف التى كتبت من أجلها ولعلى بهذا أناقض الكثير من الأحكام التى سبق وأطلقتها على هذه السير بعامة،وعلى سيرة الظاهر بيبرس خاصة ٠٠ وعلى كل حال فليس هذا مكان مراجعة الأحكام فنحن هنا نتحدث عن موضوع بذاته وهو صورة الملك أيوب فى السيرة الشعبية « الظاهر بيبرس » ٠٠ فنحن فى الحقيقة أمام ظاهرة فريدة بالنسبة للأدب الرسمى وبالنسبة للأدب الشعبى أيضا وعلى السواء ٠٠ فبعد أن يتحدث الراوى عن الأيوبيين وعلاقتهم بالخليفة يصل الى والد الملك الصالح نجم الدين أيوب ، ويحكى أنه أوصى بالملك بعده لابنه ثم قال (وكان ولده الملك الصالح قد زهد الدنيا ورغب فى الآخرة وقرأ القرآن وعرف ما فيه من البيان ، وعرف الحلال من الحرام فعبد الملك العلام وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس رجال الدولة ولا يحضرهم فى حكومة فسموه الأكراد الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب ٠٠) وصورة الزهد والطهارة والايمان صورة مطلوبة للملك والسلطان ، والنص عليها والوقوف عندها يحبب العادة فى هذا الملك أو السلطان ، ولكن الذى يوقفنا هى صفة (المجذوب) التى أضافها الأكراد أو الراوى الى الملك الصالح ٠٠ فهذه صفة لا تطلق الا اذا كانت هناك سلوكيات معينة فى الشخصية نفسها تجعل اطلاقها شيئا طبيعيا وسليما ٠٠ ولا يبخل علينا الراوى بهذه السمات فهو يقدمها واحدة أثر أخرى ليؤكد هذا الوصف الذى وصف به الملك الصالح ٠٠ فيقول (وقد اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئا من أموال المملكة ولا يأكل الا من كسب يده) ٠٠ فالزهد هنا والأمانة سمات تضاف الى الايمان والعبادة والصلاح ، ولكنها كلها سمات معقولة لا تقضى بالذات بأن صاحبها (مجذوب) ٠ ولابد أن تضاف اليها بعض **السمات الخارجة عن المألوف والمعقول ٠٠ ومن** هنا يصف لنا (المؤلف) أو الراوى موكب الملك الصالح فيقول : (وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيوف الخشب والأتراس الجميز ونزلوا من الديوان وهم يعبدون الله الديان الرحيم الرحمن وهم يقولون الله الله لا اله الا الله ، محمد رسول الله) ٠٠ هذا ليس موكب سلطان أو ملك ، وانما هو موكب دراويش، وهذه السيوف الخشب والأتراس الجميز تضفى على الموكب صفة أهل الطرق لا صفة أهل السلطة ٠٠ ونجد هنا مظهرا أساسيا من مظاهر الخروج على المألوف ، فهؤلاء الأكراد ليسوا للحرب وانما هم للعبادة وحلقات الذكر ٠٠ ونحن سنجد رد الفعل هذا فى الأغا شاهين الأفرم — الذى سيصبح وزير الملك الصالح فى السيرة ٠٠ والذى قدم الى مصر فى موكب عظيم (فلما نظر مقدم القوم — يعنى الوزير شاهين الى الخليفة والأكراد وهم بتلك الصفة وينادون بذاك النداء فقال : هؤلاء من فقراء الله تعالى ، ثم أنه تقدم اليهم وسلم عليهم وحط يده فى جيبه وأخرج شيئا من حطام الدنيا ، ومد يده الى كبيرهم وهو الملك الصالح وقال : خذ هذا يا والدى وأدعى لى ٠٠) ٠٠ الصورة اذن صورة درويش وأتباعه ، لا صورة ملك وأعوانه، والموكب موكب فقراء يرجون وجه الله لا موكب

ملك مهاب يترك الهيبة والاجلال فى قلوب الرعيةومثل هذا الموكب وهذه الملابس والسيوف الخشب ، والصيحات الموقعة لو صدرت عن درويش شىء طبيعى ، ولكنها لو صدرت عن ملك لكانت اعلانا بأن هذا الملك (مجذوب) ولا شك ٠٠ ويزداد الأمر شذوذا حين يرد الملك الصالح على (الأغا) شاهين ماله وهو يقول (أنا أدعى لك يا شاهين من غير أن آخذ منك شيئا من الحطام وحق الملك العلام ٠٠ فلما سمع ذلك الرجل من الصالح ذلك الخطاب تعجب غاية الاعجاب وكيف أنه ناداه باسمه ولم ينظره الا هذه الساعة ، فاعتقد فيه وقال : والله ان هذه لكرامة عظيمة ثم أنه أراد أن ينزل عن الحصان ويسير فى ركابه من جملة الخدام والغلمان ، فقال له الملك الصالح : خليك على يمينى وسير الجواد جنب الشهبة وقل معنا الله الله ، لا اله الا الله) ٠

ونحن نقترب من معنى (المجذوب) أكثر حين نرى الملك الصالح يتنصل من السلطة ومن معرفة أمورها فيقول لشاهين هذا (اعلم يا شاهين أنا رجل أضفر الخوص وأعمل المقاطف ولا أعرف السلطة ولا أعرف أحكامها ، فهل لك أن تكون معى والبسك وزيرا أعظم وأنا ما عندى خدمة ولا محتاج الى أحد يخدمنى ٠٠ رضيت يا شاهين ٠ (قال : رضيت يا أمير المؤمنين) ٠٠ هذه الصورة تحتاج الى وقفة منا ، فالسلطان يأخذ هنا سمت أمير المؤمنين ، وسلطة أمير المؤمنين أو الخليفة العباسى الذى كان ما يزال يخطب باسمه فى كل مكان فى مساجد المنطقة الاسلامية على اختلاف حكامها ، كان رمزا دينيا ، يرتجى ويهاب ويحترم وان كان مجرد دمية فى يد أصحاب السلطة الحقيقية فى بغداد ، أيا كانوا ، والى أى جنسية انتموا ٠٠ وفى عهد الملك الصالح كان الخليفة هو الخليفة المقتدر بالله والناس كانوا ينظرون اليه نظرتهم الى علم يلتفون حوله ، والى رمز لوحدتهم وانتمائهم فهو رمز اسلامى دينى ، وهو أيضا ، رمز قومى على معنى من المعانى ، وهو رمز التوحد فى الهدف والمصير ولكنه لم يكن يحمل أو يتحمل أيا من أوزار السلطة القاسية فى ذلك الحين ، تلك السلطة الضارية التى مضت تتطاحن فى كل أنحاء العالم الاسلامى حينذاك ، وانتشرت بينها الحروب والمطامع والمؤامرات والفتن ؛ وامتلأت بالحروب المكلفة الثقيلة التكلفة ، سواء بين هؤلاء الأمراء بعضهم البعض أو بينهم وبين الولايات الصليبية التى وجدت لها موضع قدم فى الأرض العربية فى ذلك الحين ٠ أو بينها وبين العدو القادم من الشرق ، أى التتار المغول ، أو الخلافة الآتية من الغرب تحمل معالم التغيير فى شكل الخلافة وجوهرها وأعنى الفاطميين أو الخطر الآتى من الشمال فى الغزوات الأوربية المتتالية التى كانت أطماعها لا تقف عند بيت المقدس وفلسطين ، أو القلاقل التى تثار فى الجنوب ، يثيرها الأحباش ، الذين كان لهم موقف دينى محدد تجاه هذه البحيرة الاسلامية المحاصرة من جميع الجهات والتى تتناوشها معذلك أطماع الأمراء والحكام ،ومعظمهم — ان لم يكن كلهم وافدون من خارج هذه البحيرة نفسها من بلاد الفرس أو بلاد الترك أو من جنوب أوروبا كمماليك مجلوبين ، يأتى بهم النخاس ليباعوا ويشتروا ويدربوا على الحرب والحكم معا ٠٠ والملك الصالح أيوب واحد من السلاطين الأكراد الأيوبيين الذى لعبوا الدور نفسه الذى لعبه باقى **السلاطين الأخرين فى تفتيت وحدة الأمة وتمزيق أرض الوطن ، ولم يكن لا بأفضلهم ولا بأصلحهم والمسألة أن هذه هى الصورة التى أراد القصاص الشعبى — لأسباب عدة — ان يبرزه فيها** ٠

واطلاق لقب أمير المؤمنين عليه ايهام للمتلقى الشعبى بقدسية اللقب ، وبالحق الشرعى فى الحكم من ناحية ، وتنصل أمام الضمير الشعبى من جرائم السلاطين ووحشيتهم ، وهذا السلطان الصالح نجم الدين أيوب بالذات ٠٠ وهذا أمر مهم وجدير بالتقصى ، ولكننا الآن أمام هذه الصفة التى أجد أن فيها الكثير جدا من المقولات رغم اختصارها الشديد، فهو يؤكد أن الوزير أو نائب أمير المؤمنين هو الذى يعرف الأحكام ، وهو الذى يدبر الأمور بشرعية كاملة حتى لو كان مجرد نائب عنه ، أو مجرد وال أو سلطان أو وزير معين من قبله ٠٠ ويكفى أن يقول له أمير المؤمنين — كما جاء فى السيرة من حوار يدور بين الصالح وشاهين الأفرم : (يا شاهين ، تأخذ للمظلوم من ظالمه ، وتحكم بالعدل والله عليك من الشاهدين ، رضيت يا شاهين قال : رضيت يا أمير المؤمنين ٠٠ قال له : أوليك وزيرا أعظم وصدرا معظم ،

رضيت يا شـــــاهين ٠٠ قال : رضيت يا أمير المؤمنين ٠٠) ٠٠ يكفي هذا ليصبح هذا الوالي أو السلطان أو الوزير أو الأمير صاحب حق في الحكم بين الناس ، وفي التصدر لاصدار الأوامر والنواهي وجباية الضرائب والأمر بما يشاء في خلق الله من أصحاب البلد الأصليين ، الذين لاحول لهم ولا طول فيما يجري حولهم ، ولا فيما يجري فيهم وعليهم ٠٠ يكفي أن يقول السلطان ــ أعني أمير المؤمنين ــ للوزير أعني السلطان ، أحكـم بالعدل ، ليحكم بالعدل ، وليكون حكمه العـادل نافذا في الناس والرعية ٠٠ وعلى الرعيــة أن تقبل هذا الحكم لانه مستمد من سلطة شرعية ، هي سلطة أمير المؤمنين ولكن ليس عليه أن يحاسب أمير المؤمنين هذا ، لانه لا دخل له بالحكم والعدل لأنه ولي الله المجذوب ومن هنا تتضح المتناقضات غير المعقولة في شخصية الملك الصالح ٠٠ أنــه يسير في موكب من الدراويش وأن جنوده تحمل السيوف الخشب والأتراس الجميز وأن رجـاله يسيرون في الموكب منشدين الله الله لا اله الا الله محمد رسول الله ٠٠ ولا علاقة لهم بما يحـدث حولهم من أحداث جسام كانت تغير تاريخ البشرية كلها لا تاريخ منطقتهم وحدها ــ ثم أن هـذه الشخصية هي أمير المؤمنين ، وهذا زيف واضح فما هو الا سلطان على مصر ٠٠ ثم وهذا هـو الأخطر تتصرف هذه الشخصية تصرف (صاحب العقد الالهي ، والارث السماوي ، فتمنح السلطة من تشاء ، وهي لا مسئولية عليها تجاه هـذه السلطة الدنيوية ، لانها تعيش في اطار الوجـد الالهي الذي تحدده شخصية المجذوب ــ وعلى كل حال فان شخصية المجذوب بمخالفتها للمألـوف لا تكتمل هنا تماما وانما هي تكتمل بصورة نهائية في مكان آخر داخل السيرة الشعبية ، وذلك حين يقول الراوي : (يا سادة وانا ذكرنا أن الملك الصالح أيوب لما تولى السلطة شرط على نفسه أنه لا يأكل الا من شغل يده ، وصار يضفـر الخوص وكانت هذه عادته ومشغله وصفته) ٠

فالشخصية هنا مزيج بين الزاهد والدرويش ومزيج بين العقل والجنون ٠٠ والزاهد يعيش من صنعته وحرفة يدوية يعتمد عليها حتى لا يأكل من مال فيه شك أو يدخله تدليس أو حـرام ٠٠ والدرويش يقضي وقته في العبادة والسياحة وذكر الله علنا وهو يحمل سيفه الخشب ومعه الأتبـاع يرددون معه عبارات الذكر والتوحيـد ٠٠ ثم يشرط الملك الصالح على وزيره أن يشاركه زاد الزهاد فيقول : (تأكل معي في الدقة والقراقيش ٠٠ قال نعم ٠٠ ففرح به الملك الصالح ٠٠) ٠٠ الزاهد عن السلطة والزاهد عن رغائب الحياة ، وملذات الطعام ٠٠ تشكل في نفسها وجودا جديدا لمعنى المجذوب ٠ فالتقشف والعبادة والزهـد عناصر رئيسية في جعل الشخصية ايجابيـة في معنى العبادة ، وبالتالي فلا بد أن تحصـل من نتائج هذه الايجابية على نتائج لا تقل عنها في الايجابية أيضا ٠٠ أي أننا أمام واحد على الطريق ولا بد له من أن يصل نتيجة العبادة والزهد الى مكانة تفوق مكانة الانسان العادي عند الله ٠٠ ومن هنا تبدأ القدرات غير العـادية تبرز الى حيـز الوجود ، فنرى الملك الصالح يفعل المستحيل ، اذ يكتب (مؤلف) السيرة فيقول (ومد ــ الملـك الصالح ــ يده الى الهـواء وقال : يا دائم ٠٠ ثلاث مرات ٠٠ وقبض على شيء من الهواء وناوله الى الوزير وقال : خذ هذا ٠٠ فأخذه فاذا به كتاب يقال له دلائل الأحكام ٠٠ فقال له الوزير : وما منفعة ذلك الكتاب ٠٠ قال له : اعلم أنه اذا تعسرت عليك دعوة فكها من هذا يا شاهـين ، واحترس عليه غاية التمكين فانك موعود به) ٠٠ فنحن هنا أمام شيء خارق للعادة أن يمد انسـان يده الى الفراغ فاذا به بعد ترديد كلمات معينـة يحصل على شيء من الهواء لم يكن موجودا مـن قبل ــ فأضفاء القدرة الخارقة على الملك الصـالح هنا تعني معنى الصلاح والزهد (والوصـول) واضافة هذه الحالة الى هذه الشخصية التي يراد لها مثل هذا التصور الخارق في أذهان العامة ومن تصل اليهم هذه السيرة الشـعبية ٠٠ فالملـك الصالح هنا في قدرته يفوق قدرة الناس العاديين في امكانه استجلاب ما ليس موجودا ، ثم يمنح وزيره هذا الكتاب الذي أتى من جهة مقدسـة مجهولة ليحكم به ، فأحكامه اذن ومنذ هذه اللحظة، تحظى بعناية ورعاية هذه القوة المجهولة ، التي أتت بالكتاب الى ولي الله المجذوب لحظة مد يده الى الهواء وصاح : (يا دايم) ٠٠ والدائم هو الله ، واذن فهذا الكتاب جاء للملك الصالح من عند الله بحكم ولايته وزهده ومجذوبيته ، ليحكم به الوزير شاهين في أمور الرعية والملك فما يحكم به الوزير

اذن شبيه بالأمر الذى ما جاء الا للحكم بالعدل، والذى جاء أيضا بطريقة معجزة تجعل من أحكامه وقراراته أمرا مستمدا من قوة معجزة لا يجب أن يجادل الانسان فيها أو يحاج ٠٠ ومن هنا دخلت (جذبة) الملك الصالح فى اطار السلطة وليست ضد السلطة وهذه (الجذبة) تجعل ولى الله المجذوب صادرا عن تفويض الهى فيما يفعل وفيما يقرر وهو فى الوقت نفسه غير مسئول عن أية أضرار تنجم عن كل قراراته ، لأنه المسئول عن الوزير شاهين ، وهو بدوره يصدر عن حكم الهى صادر عن كتاب غريب له صفة التقديس ، اذ جاء من الهواء ، أرسلته سلطة عليا قوية الى يد الملك الصالح ٠٠ حين صاح ، يا دايم يا دايم ٠٠

على كل حال نحن الآن أمام شخصية المجذوب التى تأتى من الأفعال ما لا يأتيها عامة البشر ، والتى هى بين عالم المعقول واللامعقول ، فهى موجودة وقائمة بحكم الوضع الاجتماعى والسياسى للسلطان ، وهى أيضا موجودة وقائمة بحكم الزهد والدروشة و (الجذب) التى تجعلها قريبة جدا من القوى الالهية ، وحين نستمر فى السيرة سنجد صورا أخرى لهذه القوى الغريبة المعجزة التى يملكها (ولى الله المجذوب) فحين تذهب شجرة الدر ومعها الوزير الى الحجاز لأداء فريضة الحج ، وحين يطوفان أمام الكعبة فى ابتهال ودعاء ، وقد تركا الملك الصالح أيوب فى مصر ٠٠ يجدان فى مكة شيئا غريبا ٠٠ يقول (الراوى) وهو يحكى عن شجرة الدر والوزير شاهين ، وموقفهما أمام الكعبة وأمام قبر النبى وما قالاه من أشعار كلها الزهد والعبادة ، يقول الراوى (ثم يأخذ الوزير بظهره الى خارج الحجرة وأراد أن يمضى مع السيدة فاطمة ، واذا به تأمل ، فرأى شخصا باكى العين فى غاية الاحتشام واقفا بين يدى النبى صلى الله عليه وسلم وقد بسط يده وصلى وسلم عليه وجعل يترنم بالأشعار ٠٠) ويروى (الراوى) ما قاله هذا الشخص من أشعار ثم يقول : (فما فرغ المتكلم من هذه الأبيات والأغا شاهين والملكة فاطمة شاخصين اليه ومنتظرين التقرب الى بين يديه ، وقد سمعوا ذلك النغم البديع ٠٠ وتأمله الوزير واذا به الملك الكبير الصالح أيوب (ولى الله المجذوب) ٠٠ وهذا كرامة أخرى جديدة تضاف الى رصيد الملك الصالح أيوب فهو من (أهل الخطوة) حيث تصل قدرته الصوفية العجيبة الى تحدى الزمان والمكان وقهر كليهما ليكون دائما حيث يريد ، وهو فى هذه المرة يقوم بشعائر الحج وزيارة قبر النبى وهو مقيم فى القاهرة لم يبرحها ، وهذه الظاهرة تكمل عند الكاتب شخصية الملك الصالح ٠٠ ولكن هذه الشخصية تفاجئنا دائما بمظاهر الشذوذ، ومظاهر الخروج على القواعد المعروفة والمفهومة ٠٠

ففى الكثير من مواقف الملك الصالح أيوب ، نعرف شخصية غريبة لها القدرة على معرفة المجهول ورصده فى صمت ٠٠ ولكن فى تسليم بأمر الله الذى لن تغيره معرفة الصالح أو غيره ٠٠ وبعد هذا تؤكد السيرة هذا الملمح الغريب فى شخصية الملك الصالح ، فهو العارف الذى أتيحت له المعرفة بحكم العبادة ، وبحكم أنه مجذوب فيعرف ما لا يعرفه أحد من شئون الحياة ومن شئون الناس ، ومن شئون الدنيا حوله على السواء ٠٠ ومن هنا تظهر لنا نبوءات على لسان الملك الصالح تكشف عن معرفة مسبقة بالأحداث ، وحين يصل الجاسوس الصليبى الأكبر متخفيا فى حاشية عز الدين أيبك الذى غرته مظاهر صلاحه وتقواه فأدخله فى حاشيته وأخذه معه الى بلاط السلطان، فيقول الملك الصالح أيوب لوزيره شاهين الأفرم (الراجل اجتمع على الراجل ، ولكن الراجل قلبه خالص ولا يعلم بحال الراجل الا الملك العادل، ولكن الملك معذور لأن الظاهر للناس والخافى لله ٠٠٠) وفى هذا النص تجتمع كل الأطراف التى تكون عند كتاب السيرة ، شخصية هذا الملك المجذوب أو رجل الأقدار ،الذى يعرف ويسكت ثم يعرف ويحرك ، ثم هو آخر الأمر ملك لأمر الهى يأمره بألا يكشف انما يعرف فقط ولا يقاوم ، ولا يعلن ما يعرف على الناس ٠٠ وهذه الكلمات المبهمة التى تكشف عن معرفة باطنية لا يدركها ولا يدرك معناها الا الملك الصالح نفسه الذى تتكشف له حقيقة الأحداث التى لا يعرفها الا الله ، ولكنه يستطيع أن يغيرها رغم أن الوافد عليه مع عز الدين أيبك هو أخطر عدو لدولته بل ولكل المنطقة المحيطة به ، لأنه رأس الحربة فى المخطط الصليبى للاستيلاء على المنطقة ٠٠ ومع هذا فهو يجد نفسه يرمز بالأمر ولا يفصح عنه ولا يتكلم ولا يقول لأن هذا هو أمر (الملك العادل) وهو

يعنى الله هنا ٠٠ ولأن هـذا الأمـر يقضى أن (الظاهر هو للناس والخافى لله) فهـو يعـرف ولكنه لا يستطيع بحكم سلطة ما تحكمه ، أن يعلن على الناس ما يعرف ، وهو مستسلم للقدر الذى يتحكم فى الأشياء الى نهايتها ، أو هو مستسلم لحكم (الملك العادل) ليفعل فى الأشياء ما يشاء ويتحكم فى القدر كما يريد ٠٠ وهو لا يعلن للناس ،لا الظاهر٠٠ أما الخافى فهو لا يستطيع أن يعلنه وان عرفه ، لأن هذا الخافى فى علم الله ، وهو ان عرفه فبأذن من الله ورحمة منه ، ولكنه لا يملك أمر اعلانه والكشف عنه ٠٠ ويستمر صاحب السيرة فى تعميق هذه الصورة الى أقصى ما يستطيـع فيقول : (فلما سمع شاهين الأغا منه ذلك وقد تعجب منه قال له : أى رجل يا أمير المؤمنين ، قال له : أنا رجل عبيط وأنت ربنا خلقك فطـين لبيب وقد جعل لك عقل وأذنين ، فسيب بالأولى واستمع بالأخرى للرجل الذى يجيب لى الخوص ، كام مرة أنا أقول له : هات لى من النخلة العدلـة يجيب من النخلة المعوجة يا حاج شاهين) ٠٠ فالكلام لا يعرفه العقلاء ، وانما هو معمى عنهم ، وله سر لا يعرفه الا الملك الصالح الذى يدركـه ويدرك خطره ، ويرصده ولكنه لا يحرك ساكنـا لمنعه ٠٠

وهذا نموذج يتكرر كثيرا فى حديث الملـك الصالح ورؤيته للأمور ، وهو مرة يظهر فى مكانين فى وقت واحد ، وهو مرة يتنبأ بالأحداث قبل أن تقع وهو مرة يرى فى أحلامه ما هو ارهـاص بالمستقبل القريب أو البعيد على السواء ٠٠ ولكنه على كل حال يساير الأمور ويسيرها ، وهو على ثقة بالنصر الآتى الذى لا ريب فيه ، وأن ما يحدث انما هى أمور أرادها الله لغاية له ٠٠ لابد لها أن تحدث ، ولا بد أن ينفذ أمر الله فيها ، حتى ولو كان فى ظاهره الضرر والهلاك فان فى باطنـه الرحمة والنصر مهما طال الزمن ٠

نحن نقترب اذن من شخصـية المجـذوب النمطية التى عرفناها عند ابن زولاق وغيره ممن أرخوا للعقلاء المجانين فى تاريخ شعبنا العربى وفى تاريخ أدبنا وفكرنا ٠٠ ولكن الشخصية هنا تأخذ عدة أبعاد مميزة يخرج بنا رصدها الى عدة نتائج مهمة وجديدة بالنسـبة لفهمنـا للتاريخ المملوكى من ناحية وبالنسبة لفهمنا للأدب الشعبى من ناحية أخرى ٠

فالشخصية لملك فى الحكم لا لعـالم معترض على سلوك حاكم وأتباعه ، وما يقترفونه من ظلم فى حق الشعب والرعية ٠٠ والشخصية لواحـد يرتبط بقوى كشف غيبية وبقدرات تفوق قدرات البشر وتجعله يـعرف ويتصرف كما لا يتصرف الناس العاديون لا فى أمور حياته وحدها ولكن فى أمور الناس ، ومع هذا فهو لا يغير ما يعيش فيـه النـاس من ظلم ، ولا يرفع عنهم الغبن والعسف ٠ والشخصية تنتقد ولكنها تمنى الناس من حولها بأن ما يحدث له حل ، وأنه لسبب ، وأن السبب بعيد عنهم لأنهم لا يدرون ما هو فى علم الله ، وأن علم الله مغيب عن النـاس ، وان قدره أن يحتمل النـاس ما يحدث لأنه يحدث بأمره ولسبب يريده ، والفرج قادم لا ريب ٠

وهذا يعنى أن شخصية المجذوب قد درست بكل أبعادها وبكل تأثيرها الجمـاهيرى وكـل قدرتها على استحواذ رضاء الناس ، وتوجيـه سخطهم وارضائهم ٠٠ ولهذا فقد استعار كتاب السيرة وهم (الدينارى والدويدارى ــ وناظـر الجيش وكاتم السر والصاحب) هـذه السمات من شخصية شعبية ناجحة ، وأبرزوا أسـماءهم بكل مهارة وبكل حذق حرفى لترسى فى ضمائـر الناس ، كما أرسيت الشخصـيات الشـعبية الناجحـة التى لعبت دورها فى تكـوين أذواق الجماهير وتكوين اتجاهاتها الفكرية والثقـافية ثم السياسية أيضا ، ويعنى هذا أن هذه الجماهيـر

كان يقال لها على لسان الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب .. ان الفساد القائم يعرفه الملك ، ولأنه ملك صالح فهو يعرف أصحابه وأسبابه ، ويرصدهم ويترقبهم ، ولكنه لا يستطيع لهم عقابا لأن الله لا يريد لهم العقاب العاجل السريع ، ولكن يمهل لهم ويمد لهم فى القدرة حتى يحقق من ورائهم هدفا ما يريده ، ثم هو يسحقهم سحقا حين تأتى اللحظة التى يريدها لهم ..

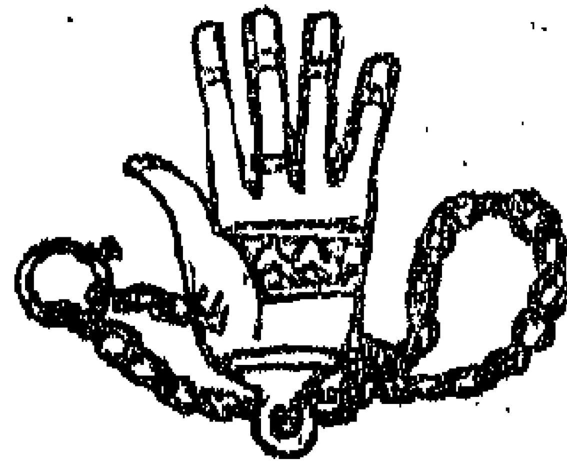
وكيف لا .. أليس .. الملك الصالح المجذوب من الواصلين بحكم العبادة والتقوى والصلاح والسيوف الخشبية والدروع الجميز ، والدقة والقراقيش ، وموكب الذكر ، والزهد وصنع مقاطف الخوص ، الى القرب من الله وأولياء الله ، وأليس الشاويش أو الحاجب يصرخ فى ديوانه عند انعقاده فى الناس بقوله (صاح الجاويش على الديوان وهو يقول : لا تحسبن الله يغفل ساعة لا بد ينفذ حكمه .. وهو يعطى من يتجبرون فى ملكه حتى اذا فرحوا بما أوتوا أخذوا ..) فعلى الناس اذن أن يرضوا وينتظروا فالملك الدرويش يعرف ويسكت وهو يثق أن العدل قادم وأن الظلم سيزول ، فلماذا السخط ، انما سخطكم هنا لأنكم لا تعرفون صدق الحكم ، وحقيقة الوعد الذى يعرفه ولى الله المجذوب .

وهذا كله بالطبع ، يقودنا الى الاستنتاج المنطقى بأن شخصية الملك الصالح بهذا الوضع من رسم سلطة ذكية تسخر الفن فى خدمته وخدمة أتباعها وتحاول باستعمال هذه الأداة الشعبية النافذة - **أعنى السيرة الشعبية - أن تركب** أعناق **الجماهير وأن تسيطر عليها لترضى** وتسكت **وتنتظر ولا تثور ..**

وقد يعنى هذا بأن الوعى الشعبى فى هذا العصر كان فى أعلى قوته وتأثيره ، وأن هذا الوعى كان يجرف أمامه كل الأكاذيب وكل التبريرات ، وأنه كان مؤثرا بطريقة فعالة واضحة فى وجود الحكام وفى استمرار وجودهم على عرش الحكم .. وأن هذا الوعى قد اضطر الحكام الى تسخير كل ما عندهم من قوة اعلامية وفنية لكى (يركبوا الموجة) ولكى يحكموا تأثيرهم على الناس لكى يفكروا بطريقتهم ولكى يبرروا ظلمهم ولكى يسيروا فى منهجهم من الاتكال وانتظار الأمل المجهول البعيد - المرجو ..

والذى يريد أن يجعل كل عسف موجود مبررا بالقدر المحتوم الذى لا رجاء فى تغييره الا أن يريد الله .. فهى محاولة لركوب المد الجماهيرى الزاحف ، والذى لا قهر له بالعسف أو القوة ، فلجأ الحاكم الى الفن ليطوعه ويحتويه ..

وهنا لنا كلام جديد .. وربما كان بالفعل فى دنيا الدراسات الأدبية الشعبية جديدا .



الدلالات التاريخية والأسطورية

لشخصية أنكيدو في ملحمة جلجامش

د. محمد خليفة حسن أحمد

تعتبر ملحمة جلجاش من أقدم الملاحم التى عرفها الأدب الانسانى ، فهى سابقة على أقدم الملاحم الاغريقيـــة بما يقرب من الف وخمسمائة عام (١) • وهى ليست مجرد ملحمة قديمة ، ولكنها أيضـا على درجة كبيرة من العمق الفكرى حيث احتوت على كثير من الدلالات التاريخيـة والدينية والانثروبولوجية ، علاوة على مضامينهـا السياسية والسيكولوجيـة والأخلاقيـة والفلسفية • وبالاضافة الى هذا كله فقد اشتملت أيضا على رؤية متقدمة فى فلسفة التاريخ الانســانى ، وعلى تصور عميق لفلسفة الحضـارة الانسانيـة • انهـا أنموذج أدبى فريـد فى نوعه يعبر عن خلاصة تفكير بلاد مابين النهرين فى التاريخ والحضارة ، ويعكس فى الوقت نفسه النشـاط الثرى لشعوب هذه المنطقة ، والدور الفعـال الذى لعبته فى تاريـخ وحضارة العالم القديم •

ونظرا للصلات القديمـة التى ربطت بـلاد اليونان بمنطقة الشرق الأدنى القديم فقد اعتقد فريق من علماء الحضـارات القديمة أن لملحمة جلجامش أثرا قويا فى نشأة وتطور فن الملحمة فى عدد من بلدان الشرق الأدنى القديم ، بينما أكد عدد آخر من العلماء على تاثير ملحمة جلجامش على فن الملحمة الاغريقية ، وبخاصـة البطولية ، ويتخذون من أسطورة هرقل الاغريقيـة مثـالا واضـحا وقويا على هذا التأثير الى الحد الذى أطلق فيه أحد علماء الحضارات السامية القديمة اسم هرقل على جلجامش ، حيث نجد العـالم الايطالى سباتينو موسكاتى يطلق على جلجامش

نصب « هرقل السومري » (٢) كما يسميه أيضا في نسخة الاسود ابيلي باسم « هرقل الاسود ابيلي » مؤكدا على ان المصير المأساوي الذي يعرض له جلجامش يذكر ببعض شخصيات الدراماتيكيا الاغريقية (٣) • والاجدر بالذكر هنا ان استخدام اسم هرقل ـ وهو الاحدث في التاريخ ـ واطلاقه على جلجامش ـ وهو الاقدم تاريخيا ـ انما هو تأكيد على شهرة هرقل وأعماله في مقابل عدم المعرفة النسبية بجلجامش واعماله في الادب الانساني • فقد اصبح هرقل رمزا في الادب العالمي ، وهي مكانة لم يحظ بها جلجامش رغم أنه الأقدم وصاحب التأثير الفعلي في صياغة الاساطير المرتبطه بهرقل في الادب الملحمي الاغريقي من خلال هذا الانتشار الواسع لملحمة جلجامش في تاريخ الشرق الادنى القديم، وانتقالها الى عالم الاغريق (٤) •

وقد تعددت ادلة انتشار ملحمة جلجامش في الشرق القديم بما لايدع مجالا للشك في أن قصته انتقلت الى بلاد الاغريق ، وأثرت على تطويرهم لفن الملحمة • ومن أهم هذه الأدلة تعدد مصادر ملحمة جلجامش ، واختلاف البلدان التي عثر فيها على بعض نصوص من الملحمة • هذا بالاضافة الى دليل آخر مهم وهو تعدد الترجمات التي وضعت للملحمة وفي عدد من لغات الشرق الأدنى القديم، ومن بينها لغات انتشرت على حدود المنطقة الاغريقية • فقد عثر على نسخة للملحمة في أرشيفات بوغازكوي عاصمة الامبراطورية الحيثية في منطقة الاناضول ، وهي نسخة مكتوبة باللغة الأكدية • وقد تمت ترجمة ملحمة جلجامش الى اللغة الحيثية والى اللغة الحورية ، وهما من أهم لغات منطقة الأناضول (٥) • هذا وقد عثر على أجزاء من الملحمة في جنوب تركيا ، كما تشير بعض الأجزاء التي عثر عليها في فلسطين الى وجود نسخة باللغة الكنعانية أو الفلسطينية المتأخرة • وهذا يؤكد معرفة كتاب العهد القديم بالملحمة (٦) •

ولعل من أهم أسباب انتشار الملحمة على هذا النطاق الواسع أنها تطرح عددا من القضايا والمشاكل الانسانية التي تهم الانسان في كل زمان ومكان • فربما لأول مرة في الأدب القديم يصبح الانسان محور الاهتمام ، ويتصدر وسط المسرح في عمل أدبي قديم على غير ماعهدناه في الأساطير والملاحم القديمة التي تناولت الآلهة القديمة ، وجعلتها موضوعا أساسيا لها الى الحد الذي سمح لبعض الدارسين بتعريف الأسطورة القديمة بأنها قصة عن الآلهة • وفي ملحمة جلجامش نجد أن الانسان هو البطل ، وليس الاله أو مجموعة من الآلهة (٧) • وفي الملحمة نجد البطل الانسان تتجاذبه مجموعة من الأحاسيس والمشاعر الانسانية المتناقضة من حب وكراهية ، وحزن وفرح ، وتفاؤل وتشاؤم ، وأمل ويأس الى غير ذلك من الصفات التي تترك أثرا دراميا عميقا وعنيفا في نفس القارىء للملحمة • وقد صيغت هذه المشاعر المختلفة المتناقضة في قالب أدبي قصصي جعل للملحمة جاذبيتها الخاصة وتأثيرها الشديد ، ولهذا فقد وصفها بعض الدارسين بأنها أنموذج للابداع الادبي في بلاد النهرين في أحسن حالاته » (٨) •

اولا : وصف الملحمة لشخصية انكيدو

تبدأ ملحمة جلجامش في لوحها الأول بالتغني بأعمال جلجامش وصفاته • فتذكر أنه الذي رأى كل شيء وعرف جميع الأشياء ، والحكيم العارف بالأسرار والخفايا ، والذي أتى بأنباء ما قبل الطوفان ، ورحل الى بلاد بعيدة • وبعد عودته نقش على الحجر أخبار رحلته • ثم تذكر هذه المقدمة بعض أعمال جلجامش ومنها بناء أسوار مدينة أوروك ، ومعبد أي ـ آنا ، أو معبد عشتار • ويوصف جلجامش بأنه البطل سليل أورك • الشاب ، المكتمل في القوة وفي الجلال والألوهية • وهو الذي فتح مجازات الجبال ، وحفر الآبار فيها ، وعبر البحر المحيط ، وجاب جهات العالم الأربع ، والذي سعى لينال الحياة الخالدة • لا أحد يضارعه في الملوكية • ثلثاه اله وثلثه الباقي بشر • أحسن الاله العظيم خلقه ، وحباه الاله شمس بالحسن ، وخصه الاله أدد بالبطولة • هيئته كاملة • طوله أحد عشر ذراعا ، وعرض

صدره نسغة أشــبار • وهيئة جسـمه مخيفة كالثور الوحشي •

وبعد هذا التعريف بجلجامش وهيئته وصفاته وبعض أعماله ، تنطلق الملحمـــة الى ذكر بعض امثلة على عنفه وبطشه وغروره بقوته • « لم يترك ابنا طليقا لأبيه » لم ينقطع ظلمه عن النـاس ليل نهار » ، « لم يترك عذراء طليقة لأمها ولا ابنه لمقاتل ولا خطيبة لبطل » ، ويضطر شـعبه الى الاستنجاد بالآلهة لتخلصه من ظلم جلجامش ، فتطلب الآلهــة من الهة الخلق اورورو ان تخلق غريما لجلجامش ، مضاهيا له في القوة ، تستنزف قوة جلجامش في صراع دائم حتى تخلد مدينة اوروك الى الراحة والسلام • فغسلت الهة الخلق يديها ، وتصورت في لبها صـورة الاله آنو • واخذت قبضة من طين ، ورمتها في البريه فتم خلق انكيدو القوى •

وكانت لانكيدو صفات خاصة ، تكسو جسمه كثيف الشعر ، وشعر راسه كشعر المرأة له جدائل • لايعرف الناس ولا البلاد ، يعيش مع حيوانات البريه • ويأكل مع الظباء ، ويتدافع مع الوحوش الى موارد الماء • ورآه ذات مرة احد الصيادين ، فحل الذعر بقلب الصياد ، وامتقع وجهه ، وفر هاربا يروى لابيه ما فعله انكيدو • فقد ملأ الحفر التي حفرها الصياد لايقاع الحيوانات فيهـــا ، وقطع له شباكه ، وحرمه من صـــيد البر • فينصحه ابوه بالذهاب الى جلجامش واخبـاره بشأن هذا المخلوق القوى • ويطلب من جلجامش أن يعطيه بغيا ، يصحبها معه حيث انكيدو لتقوم بترويضه • فينجذب اليها فتنكره الحيوانات • ويذهب الصياد الى جلجامش فيعطيه البغى ويعود كلاهما الى البرية ، وينتظران ظهـور انكيدو • وعنـدما يظهر مع وحوش البرية تكشف البغى عن عورتها ، فتجذب انكيدو اليها بمفاتنهـــا ، ويظل معها ستة أيام وسبع ليال • ثم يتوجه الى حيـوانات البرية ، فتهرب منــه ، وتهجره ، فيحاول اللحاق بها ، ولكن قواه لم تساعده ، كما أن ركبتيه قد خذلته ، فأصبح خائر القوى لا يقـدر على العـدو • ولم يكن هذا هو التغير الوحيد الذي طرأ عليه بعد معاشرة البغى • لقد أصبح فطنا واسع الحس والفهم • وأخيرا يعود انكيدو ، ويجلس عند قدمى البغى بعد هجـــر الحيوانات له • فتخبره قائلة : « صرت تحوز على الحكمة يا انكيدو واصبحت مثله اله فعلام تجول في الصحراء مع الحيوان ؟ تعال آخذك الى أوروك حيث يعيش جلجامش القوى المتسلط على الناس كالثور الوحشى فيذهب معهـــا معلنـــا تحديه لجلجامش صارخا « أنا الأقوى أنا الذى سأبدل المصائر » • فتطلب منه البغى ان يتخلى عن غروره لأن جلجامش قوى تحميه الآلهة • وتخبره ايضا بان جلجامش سيراه في منامه ، وبالفعل يستيقظ جلجامش ليخبر أمه الالهة نينسون بالحلم الذى شاهده : « رايت أنى أسير مختالا بين الأبطال ، فظهرت كواكب السماء ، وقد سقط أحدها الى وكانه شهاب السماء انو • اردت ان أرفعه ولكنه ثـــقل علي ، اردت ان ازحزحه فلم أستطع ان احـركه ، وتجمع حوله أهل اوروك •• احببته وانحنيت •• ورفعتـــه ووضعته عنـد قدميك فجعلته نظيرا لي » • وتفسر له امه الحلم بانـه سيلقى الصـــاحب القوى والصديق الوفى الذى سيلازمه ولا يتخلى عنه • وتتكرر احلام جلجامش بنفس المعنى السابق •

اما انكيدو فيأخذ بنصيحة البغى التى شقت ثوبها شقين لبست شقا ، والبست انكيدو الشق الثـانى • وقادته الى كوخ الرعاة الذين تجمعوا حوله • وتبدأ عملية ترويض انكيـدو على حياة البشر فـي المشرب والمأكل والملبس ، وينظف جسده ، ويمسحه بالزيت « وأضحى انسانا لبس اللباس وصــار كالعريس » • وأصبح صديق الرعاة ، يطارد الأسود ، ويصطاد الذئاب • انه الرجل القوى والبطل الأوحد •• وجاء رجل من أوروك يشكو جلجامش : « لقد أحل في المدينة العار والدنس وفرض على المدينة المنكودة المنكرات وأعمال السخرة • لقد خصصوا الطبل الى ملك أورك ذات الأسواق ليختار على صوته العروس التى يشتهيها •• ليختار العرائس قبل أزواجهن فيكون هو العريس الأول قبل زوجها « ويمتقع وجه انكيدو لسماع هذا ، وينطلق مع البغى الى أوروك ، فيتجمهر الناس حوله مندهشين قائلين « انه مثيـل لجلجامش في البنية ، لكنه أقصر

قامة ، وأقوى عظما ، انه أقوى من فى البــلاد وذو بأس شديد • لقد رضع لبن حيوان البر فى البادية » وهللوا فرحين : « لقد ظهر بطل ند وكفؤ للبطل الجميل • أجل ظهر لجلجامش ، الشبيه بالاله ، نظيره ومثيله » •

وتبدأ المصــارعة الأولى والأخيرة بين انكيدو وجلجامش • يسد انكيدو الطريق أمام جلجامش، وتلاقيا عند موضع السوق ، ويسد انكيدو الباب بقدميه مانعا جلجامش من الدخول الى العروس ، فيتصارعا فيتحطم عمود الباب ، وتهتز الجدران، ويصدران صوتا كخوار ثورين وحشيين • ويثبت جلجامش قدمه على الأرض ، ويثنى ركبته لكى يرفع انكيدو وفجأة تهدأ ثورة غضبه ، ويستدير ليمضى تاركا انكيدو الذى يشهد بقوة جلجامش، ويتحول الغريمان الى صديقين حميمين • وتبدأ مغامراتهما معا •

ثانيا : انكيدو والمسار التاريخى من البداوة الى الحضارة :

الى جانب التأكيــد فى الملحمة على العمــل التاريخى والبناء الحضــارى بما له من دلالات تاريخيه وحضــارية تعطينا الملحمة اشارة أخرى مهمة ذات دلالة تاريخية وحضارية على قدر كبير من الأهمية • هذه الاشارة تختص بتطور مسار البشرية من حياة البداوة الى حيــاة المدنيـــة والحضارة • وهى الاشارة التى وردت فى ملحمة جلجامش مرتبطة بشخصية انكيدو • وليس هنا مجــال الحديث عن المضمون الانثروبولوجى لهذه الاشارة • ولكن نركز هنا على المغزى التاريخى الحضارى الذى تقدمه لنا قصــة انكيدو بشكل خاص وملحمة جلجامش بشكل عام • فالهيئــة التى خلق عليها انكيدو والعملية التى خضع لها لكى ينتقل من وضعه وبيئته التى وجد فيها الى وضع جديد فى بيئــة جديدة •• كل هذا يحتم الاعتقاد فى أطوار أو أدوار مرت بها الحضــارة الانسانية أو مر بها تاريخ الانســـان فى حركة تصاعدية من البداوة الى الحضارة •

ولكى نفهم هذه العملية لابد من التخلى هنا عن بعض العناصر والأفكار الأســطورية المتعلقة بشخصية انكيدو ، وينظر الى شخصيته نظــرة تاريخية واقعية على أنه انسان فى حالة تطور ، أى مر بمرحلة انتقال من طور انسانى له حضارته الى طور انسانى آخر له أيضا وضــعه وصفته الحضارية • ولكى نحقق هذا الأمر لابد من النظر أيضا الى المواقع والأماكن التى ظهر فيها انكيدو على أنها مواقع وأماكن حقيقية لها واقع جغرافى وليست مجرد رموز لعوالم أسطورية ليس لها فى الواقع أصل تاريخى جغرافى •

واذا ماتم ذلك سنكتشف أننـــا أمام تطور تاريخى حضارى للبشرية وأمام مثال أو نموذج لعملية الانتقال من طور حضارى الى طور حضارى آخر من ذكر دقيق للعوامل والانفعالات المصاحبة لعمليــة التحول هذه ، والتغيرات التى تطرأ على الكائن الانسانى خلال عملية التغير • ثم نجـــد أيضا ذكرا لمظاهر التغير يشرح لنا فى الحقيقة الكيفية التى كان عليها الانســـان فى المراحـــل المبكرة من تاريخه ، والمظاهر المرتبطــة بالمرحلة التاريخية الحضـــارية التى انتقل اليها • ومن الصفات الواردة فى الملحمة والتى تدل على صفات انسان الطور المبكر من الحياة الانسانية ما ورد فى وصف انكيدو فى حياته الأولى قبل انتقاله الى حياته الجديدة فى أوروك ، التى تمثل موقعــا حضـــاريا متقدما فى مقابل الموقع الحضـــارى المتخلف الذى نشأ فيه انكيدو • **تقول الملحمة فى وصف انكيدو :**

لا يعــرف النــاس والبـــلاد
لابسا لباسا مثل الربة سموقان

يأكــل النبـــات مع الغزلان
ويشق طريقه مع الدواب (الى) محل الشرب

ويقر قلبه مع الحيــوانات (عنــد) الماء (٩)

وفى هذا كما هو واضح اشارة الى حياة أولى للانسان عاش فيها داخل الطبيعة كجزء لايتجزأ منهــا ، وككائن طبيعى لايتميز بشىء عن بقية الكائنات الطبيعية ، فهو يأكل من مأكلهــا ، ويشرب من مشربهــا ، ولا معرفة له بالنـــاس والبلاد • وفى مكان آخر من الملحمة يوصف هذا المخلوق بأنه « الرجل المتوحش » فرأته العاهرة •

لقد أبصرت الرجل المتوحش
وبطل أعماق البرية الوحشى (١٠)

هذا الجانب من حياة انكيدو له أهميته من وجهة نظر علم الأنثروبولوجيا فهو يدل على نشأة انسانية أولى ، وارتقـاء يتناسـب مع النظرة الانثروبولوجية الى تاريخ الانسان • لكن مايهمنا الآن هو جانب آخر فى هذه المسألة وهو الجانب التاريخى الحضارى المرتبط بعمليـة التحول من الحياة البدوية الى الحيـاة الحضرية ، والدلالة التاريخية لهذا التحول • فقد اعتقد كثير من علماء التاريخ والحضارة أن انكيدو هنا يمثل انسان البـادية المحيطـة بسـهول بلاد النهرين ، وأن العملية التى أجريت على انكيدو لكى يتحول الى انسان متحضر هى عمليـة عامة خضعت لهـا الجماعات البدوية التى دأبت على التسـلل من المناطق الصحراوية الى وادى دجلة والفرات • بل انها تعتبر لديهم مثـالا عـاما على التحول التدريجى لانسان البادية الى حيـاة الحضر فى كل مكان من العالم حيث يخضع لنفس الظروف البيئية والجغرافيـة • وفى حـالة بلاد النهرين يمكن ترجمة ما وقع ترجمة تاريخية مؤداها أن الجمـاعات البدوية والجبلية المحيطة بالسـهول فى بلاد النهرين استطاعت بوسـائل سلمية أو عسـكرية الانخراط فى سلك الحضـارة والمدنية عن طريق دخولها السلمى ، أو غزوها العسـكرى لبعض مناطق السهول فى بـلاد النهرين • وهذا بلا شك ينطبق على الجماعات الساميـة التى دأبت على الهجرة لظروفهـا الصحراوية القاسية الى بلاد النهرين قادمة من الجنوب حيث شبه الجزيرة العربية أو من الغرب حيث بادية العراق •

وتدل الملحمة على أن الجنس هو وسيلة هذا التحول من البداوة الى الحضـارة • وأن عمليـة التحول لم تكن مجرد رغبة أصبحت ممكنة بعيدا عن الاندماج الجنسى • ان الملحمـة من خـلال تجربة انكيدو تؤكد على الأهمية القصوى للجنس كوسيلة للتحول من الحياة البدوية الى حيـاة المدينة بما يسببه الجنس من تغيير فى البنيـة الجسمانية من ناحية ، وفى التركيبة العقلية من ناحيـة انه تغيير دموى جذرى يحدث نتيجة اختلاط دم البداوة بدم المدنية ، فيتم خلق هذا الكائن الجديد ، الذى يجمع بلا شك فى مراحل تطوره الأولى بين الصفات البدوية والحضرية ، وهنـاك أمثلة متعددة داخل الملحمة تشـير الى صفات مرحلة الانتقال هذه ، والعوامل النفسية التى تصـاحب عملية التحول والانتقال • وهى عوامل متناقضة تجمع بين الرغبـة فى التحول والحنين الى الحيـاة الماضيـة مما يخلق توترا واضحا فى شخصية انكيدو يعبـر عن الصراع والمنافسة القائمة بين هذين اللونين من الحياة الانسانيـة على الأرض • وهو صراع يعتبره ثوركيلد جاكوبسن سمة مميزة لتاريخ الشرق الأدنى القديم ، ويعود به كيرك الى الصراع القديم بين قابيل وهابيل والذى هو فى أساسه صراع بين بيئتين : البيئـة الزراعيـة والبيئـة الصحراوية (١١) • ويجب أن نلاحظ هنا ان البيئه الحضرية هى التى تتولى اجراء هذا التغيير بتاثيرها المدنى الهائل على الجمـاعات البدوية الغازية • وقد شبهت الملحمة عملية التغيير فى شكل ترويض لانسان البادية على أساليب وعادات وتقاليـد البيئة الحضرية • والحقيقه ان هذه العمليه تعرضها الملحمة عرضا مباشرا صريحا من الممكن ان يتحول الى وصف تاريخى حضـارى لو تخلصـنا من بعض العناصر والموتيفـات الاسطورية التى غلفت بها عمليـة التحول فى الملحمه فالملحمه تعطينا اشارة ذات دلالة تاريخيه حضارية تشير الى الوضع التاريخى الذى تم به دخول الساميين البدو من الجنوب والغرب أو الشعوب الجبلية المحيطة ببـلاد النهرين من الشرق والشمال الى حياة الحضر التى عاشـها انسان المنطقة الزراعيـة فى سـهول بـلاد النهرين (١٢) •

ثالثا : السمة الأسطورية فى شخصية انكيدو

مما لاشك فيه أن البنية الأسطورية لشخصية انكيدو فى ملحمة جلجامش بنية مركبة معقدة ، وهى أكثر شخصيات الملحمة أسطورية • واذا كان جلجامش قد جمع فى شخصيته بين الصفات الانسانيـة والالهية فان انكيدو قد أضيفت الى شخصيته صفة ثالثة هى صفة الحيوانيـة •

فأصبح يجمع في شخصه بين الحيوانية والانسانية بالاضافة الى وصف الملحمة له في بعض المواضع بأنه اله • وهكذا تصبح شخصيته أكثر اتصالا بالنماذج الأسطورية من غيرها في الملحمة • ونبين فيما يلي بعض لعناصر الأسطورية في شخصية انكيدو •

١ ــ عملية خلق انكيدو :

وأول العناصر ذات الطابع الأسطوري في شخص انكيدو العملية التي عن طريقها تم خلقه ، وكذلك الهدف الذي من أجله خلق • أما الموقف الذي اتخذ فيه قرار خلقه فهو يشير الى اتفاق الآلهة ــ استجابة لرغبات شعب أوروك ــ على خلق مخلوق شبيه بجلجامش وكصورته ذاتها ، هو نظير لجلجامش ، نصفه الثاني ومنافسه في القوة •

ظل الأرباب يسمعون بكاؤهن باستمرار
واستدعى أرباب السماء سيد الوركاء
وسألوه ألم تخلق (أنت هذا) الثور الوحشي الهائج
الذي ليس لفتك أسلحته منافس
وظل الأرباب يسمعون بكاؤهن باستمرار
فاستدعوا الربة أرورو (وسألوها) أأنت التي
خلقت الرجل أخلقي الآن زميلا له والى طموح
نفسه ليكن منافسا لجلجامش وليتصارعا
(مع بعضهما) ولتهدأ الوركاء لما سمعت الربة
أرورو هذا أدركت في قلبها كلام الاله انو (١٣)
غسلت الربة أرورو يديها وقرصت الطين ورمته
على السهل
وخلقت الربة أرورو انكيدو المحارب في السهل وولدت
وأنجبت جندي الرب نينورتا (١٤)

ويتضح من النص السابق أن الآلهة هي المسئولة مسئولية مباشرة عن خلق انكيدو ، كما أن الهة الخلق هي المسئولة عن الصورة أو الهيئة التي خلق عليها انكيدو • وقد أعطتنا الملحمة مثالا على عملية الخلق وكيف تتم في تصور شعوب بلاد النهرين • ويلاحظ أيضا هنا ان انكيدو لم يخلق فقط بواسطة الآلهة ، ولكنه اكتسب أيضا في عملية خلقه بعض الصفات الالهية • فهو قد خلق من جوهر الاله أنو ، ومنحه اله الحرب صفة النبل والفضيلة والحرب، وهو مثل مخلوقات السماء على حد تعبير الملحمة •

ولعل الغريب في الأمر أن هذه الصفات الالهية توضع في جسد حيواني أو يجمع بين الحيوانية والانسانية في بداية خلقه كما تروي الملحمة :

يكسو الشعر كل جسمه
شعر رأسه كشعر المرأة
جدائله المتموجة كشعر (نصابا)
لم ير الناس ولا يعرف البلاد
لباسه اشبه بالسموقان
مع الظباء يأكل الأعشاب
مع الحيوان يستقي من مورد الماء
مع القطعان يطيب لبه بالماء (١٥)

٢ ــ عملية أنسنة انكيدو :

الجانب الأسطوري الثاني الذي يلي عملية خلق انكيدو في الاهمية هو ذلك الجانب المتعلق بعملية تحويل انكيدو من مخلوق حيواني الى انسان يسلك السلوك الانساني ويعرف طرق البشر • وتعطينا الملحمة وصفا دقيقا لحياة انكيدو الحيوانية فهو « يأكل العشب في التلال مع الغزلان، ويتدافع مع وحوش البرية على موارد المياه ؛ ويسر قلبه بالمياه مع الحيوانات » • وعلى الرغم من هذه الصفات فالملحمة تطلق على انكيدو صفة الرجل بمعنى أن هيئته كانت على هيئة الرجل ، كما ورد في حديث الصياد الى والده :

ياوالدي هناك رجل قوي يأتي من الجبل
هو الأقوى في البلاد ويشبه في ضخامته
جنود السماء وقوته عظيمة جدا (١٦)

انكيدو اذن هو رجل الطبيعة المشعر (١٧) الذي يتصرف كجزء من الطبيعة ، وفي حالة تكيف تام مع المخلوقات الطبيعية الأخرى • ولكن هناك بعض مايميز انكيدو عن بقية حيوانات

البيئـة الطبيعية التى ظهر فيهـا اذ يبدو أن انكيدو على الرغم من سلوكه الحيوانى وحيـاته الحيوانيـة الا أنه قد تمتع ببعض من العقـل أو بلون من ألوان التفكير • فهو يعلم الحفر التى يحفرها الصـياد للحيوانات ، ويقطع شـباك الصيادين ، ويحث الحيوانات على الهرب الى غير ذلك من التصرفات التى تنم عن تفكير عقلى :

لقد ملأ الحفر التى حفرتها ثانيـة
وقلع مصـائدى التى كسرهـا
وجعل الأنعام دواب السـهل تهرب من يدى
ولم يطلقنى حرا على مخلوقات السهل (١٨)

هذه الصفة العقليـة البسيطة أو الفطـرية فى انكيدو تجعله مهيئـا لعمليـة التحول التى ستجرى عليه لكى يهجر طرق الحيوان ، وينخرط فى طرق الانسان • وعلى الرغم من أننا قد أشرنا من قبل الى امكانيـة تفسير شخصية انكيـدو تفسيرا تاريخيا ، وتفسير عملية الترويض التى ستتم بالنسبة له تفسـيرا أنثروبولوجيـا ، باعتبار انكيدو نموذجا لشـخصية حقيقية تنتمى الى البدو سكان الصـحارى أو الجبال ، وأن ما حدث له انما هو مثال على ما يحدث لجماعـات البدو أو الجماعات الجبلية حين تتحول بالتدريج الى حياة الحضر •• على الرغم من هـذا الشرح التاريخى الانثروبولوجى الا أن الملحمة تصف لنا هذا كله فى اطار أسطورى رمزى يجعل من الملحمة قطعة أدبيـة متميزة ، وليست مجـرد وثيقة تاريخية أو دليل أنثروبولوجى ، مع أننا لاننكر امكانية فهم هذا كله فهما تاريخيا أنثروبولوجيا •

والاطار الأسطورى لعملية تحويل انكيدو الى طرق البشر يأتى فى شكل الأداة والوسيلة التى من خلالها تتم عملية التحويل • وهذه الأداة هى المرأة ، والوسيلة هى الجنس •

ويرتبط هذا بالشكل الدينى الموجود فى ديانة بلاد النهرين • فالمرأة ليست أية امرأة ، ولكنها احدى عاهرات المعبد ، وهى تقوم بوظيفة دينية مرتبطة بعقيدة الخصوبة والانبـات وهى عقيدة أساسية فى البيئة الزراعية • **انها عملية اخضاع مخلوق البرية لشعيرة أو لطقس من طقوس البيئة الزراعيـة** ويتضح من النص التالى كون المرأة منتميـة الى المعبد ، حيث يقول الأب الصـياد للابن :

ولدى هناك فى (أوروك) يعيش (جلجامش)
لا يوجد من هـو أقـوى منـه
قوتـه عظيمة فى كل البـلاد
شديد العزيمة مثـل جنود آنو
اذهب اليـه بنفسـك وارجـه
حدثه عن قـوة هـذا الانسـان
سيعطيك « عاهرة » أجلبهـا معك
الرجل الجبار تقهـره امرأة (١٩)

وتتضح صلة العاهرة بالمعبد ، وأنها بالفعل احدى بغايا المعبد من النص التالى :

تقول العاهرة لانكيدو :

أنت جميل يا انكيـدو
أنت تشـبه الاله
فلمـاذا مع الوحـوش
تسرح فى الصـحراء
تعـال أقودك الى
أوروك المسـورة
الى المعبـد المنـور
المقدس ل « أى ــ أنـا »
حيث جلجامش المكتمل القوة
يقول انكيدو للعاهرة : (٢٠)
هلمى خذينى أنت يا «شمخت»
الى المعبد المنور المقدس ل «أى ــ أنا » (٢١)

ويفهم من النصوص السابقـة أن الجنس هو الوسيلة المسـاعدة على ترويض انكيـدو فالقوة الحيوانية الوحشية فى انكيدو ستتحول بفضل الجنس الى قوة انسانية كمـا يفهم من عبـارة « الرجل الجبار تقهره امرأة » ، وكما يتضح أيضا من النص التالى للملحمة الذى يصـور التغييرات التى طرأت على انكيدو بعد أن ضاجع العاهرة :

عرت شمخت صدرها وكشفت عن عورتها
ورأى انكيـدو ذلـك فنسى أيـن ولـد

ستة أيام مضت سبع ليالى مضت ..
وعندما أرتوى من اللذة
دار وجهه نحو خله الحيوان
فلما رأته الظباء هربت منه
وارتدت عنه حيوانات الصحراء
قفز انكيدو فخارت قواه
وخانته قدماه فتركته الوحوش
رضخ انكيدو حين لم يستطع العدو كالسابق
ولكنه أصبح أذكى وأكثر فهما
فعاد وقعد عند قدمى العاهرة
فصار ينظر الى وجهها
وكل ما تقوله كانت أذناه تصغيان اليه (٢٢)

والتغيرات التى طرأت على انكيدو تتلخص فى أن الصفات الحيوانية قد زالت عنه ، فهو لم يعد قادرا على العدو كالحيوانات ، وعندما اكتشفت الحيوانات ذلك هجرته ، فهو لم يعد واحدا منها . ومع فقدانه لصفاته الحيوانية اكتسب فهما وصيغة التفضيل هنا تشير الى أنه كان على بعض من الفهم فى مرحلته الحيوانية كما أشرنا الى ذلك من قبل . **ويلاحظ أيضا من النص السابق بداية استخدام الحواس عند انكيدو وكمصادر** للمعرفة . كما نلاحظ أيضا **أن القوة** المقهورة فى انكيدو **هى القوة الحيوانية غير العاقلة** ، وذلك لأنه لم يفقد قوته البدنية ، كما سيبدو من المصارعة التى ستنشأ بينه وبين جلجامش عند أول لقاء بينهما ، والتى ستظهر كذلك فيما بعد فى مغامراتهما المشتركة . هذا وقد أشرنا من قبل **أن الجنس كوسيلة ما هو** الا رمز لما كان يحدث **تاريخيا وحضاريا من** اختلاط البدو بالحضر عن طريق الجنس الذى يتم سلميا **بالتزاوج أو باسلوب غير سلمى عن** طريق الغزو وأسر السبايا . والنتيجة فى **النهاية خلق دم جديد معبر عن عملية انتقال** تدريجى من حياة البدو الى حياة الحضر .ويعطينا النص التالى دليلا على ذلك من خلال ترويض انكيدو على حياة البشر فى اطار أسطورى :

ووقعت مشورة المرأة
على قلبه
فمزقت ثوبها قسمين
واحدا ألبسته اياه
واللباس الثانى
أرتدته هى

ويشير هذا النص الى أول تعديل جذرى فى حياة انكيدو **فالانخراط فى حياة البشر يستلزم** أولا **أن يظهر الانسان فى هيئة بشرية ، والملبس** يعد **من أهم المظاهر الخارجية للبشر مهما اختلفت أشكاله أو أحجامه** . ولكى يتحول انكيدو الى انسان يسلك السلوك البشرى لابد له من ارتداء الزى البشرى .. وعلى الرغم من أن النص هنا يشير الى أنه لكى يدخل انكيدو مدينة أوروك مع العاهرة فلابد وأن يرتدى شيئا ما لأن هذه اشارة أو رمز الى عملية التحول من الحياة الحيوانية الطبيعية الى الحياة الانسانية . فأول ما **يفرق الحيوان عن الانسان أو يميزه عنه هو** الملبس . ثم يلى ذلك حسب وصف الملحمة عادات الشراب والطعام . فهذه أيضا لابد وأن تتغير ويتعود انكيدو على شراب وطعام البشر (أو اذا أخذناها بالمغزى التاريخى الحضارى أن يتعود انسان الوبر على شراب وطعام أهل الحضر) . وهكذا نقرأ :

واعتاد شرب حليب دواب البر
وضعوا الأكل أمامه
فتردد ونظر
وأخذ يحدق بنظره
لأكل الطعام
ولشرب الشراب
غير متعلم ...
كل الأكل يا انكيدو
رونق الحياة
اشرب الشراب (فهى) عادة البلاد
فأكل انكيدو الطعام
حتى أشبعه
وشرب سبعة أقداح
من الشراب المركز (٢٤)
وشعرت نفسه بالحرية وصار جذلا
يسر فؤاده

وأشرق وجهه
ودهن
أعضاء جسمه
ومسح (نفسه) بالزيت
وصار كانسان
فارتدى بدلة
وصار مثل الرجال (٢٥)

ويلاحظ من النص السابق أولا تردد انكيدو في مسألة الشراب والطعام ، فهو قد اعتاد على أن يأكل مع الحيوانات ، على طريقتها • وهو جاهل بطرق البشر في المشرب والمأكل ، ومن هنا كان تردده وكانت حيرته • (وهذا الوضع يشير تاريخيا وحضاريا الى التردد الذى يشعر به أهل البدو عند أخذهم بطرق أهل الحضر في المشرب والمأكل ، وما يصحب ذلك التردد من شعور داخلي بالحرج أو الجهل أو عدم المعرفة) • وكذلك يلاحظ التأثير المعنوى الذى طرأ على انكيدو بعد أن أكل وشرب ، وهو تأثير ليس معهودا في عالم الحيوان • فهو قد انتابه شعور بالحرية ، وذلك بتأثير الخمر القوية التى شرب منها كمية كبيرة سببت له هذا الشعور بالحرية والابتهاج والمسرة وطرب القلب واشراق الوجه • ويضيف النص الى الملبس والمأكل والمشرب مايمكن أن نسميه بعنصر النظافة البدنية عن طريق دهن أعضاء الجسم والمسح بالزيت • باكتمال هذه المقومات الأساسية للحياة الانسانية يصرح النص بأن انكيدو « صار كانسان » •عند هذا الحد تكتمل عملية أنسنة انكيدو ، ويبدأ بالفعل في مزاولة الأعمال البشرية العادية ، أعمال الرجال ، وأولها القتال أو الحرب على الشكل الانسانى بتقلده للسلاح بعد أن كان يقاتل مع الحيوانات على الأسلوب أو الشكل الحيوانى في القتال (٢٦) • ويبدو أن هذه التغييرات في عادات انكيدو في الملبس والمشرب والمأكل والنظافة والتزين جعلت منه انسانا جميلا بعد أن كان حيوانا مشعرا مثيرا للرعب والفزع :

ودخل (انكيدو) أوروك الفسيحة الأرجاء
فتجمع الناس حوله ••
وقالوا عنه
حقا انه يشبه جلجامش ولكن
قامته أقصر قليلا
وشكيمته أقوى
والآن صارت أسلحته معلقة
وسط أوروك الى الآبد
لقد وجدت القوى (وجد جلجامش نده)
هذا البطل ذو المظهر الجميل
الكفؤ لجلجامش
الظاهر مثل الرب (٢٧)

٣ ـ علاقات انكيدو الالهية

لقد كان خلق انكيدو عملا الهيا هدفه وضع حد لأفعال جلجامش الشريرة بتوجيه قوته وعنفوانه لمصارعة انكيدو ، فتعيش أوروك في سلام • فخلق انكيدو اذن عمل ايجابى قصد منه فعل الخير لمصلحة الشعب • وهذا يعنى أن انكيدو قوة خيرة خلقت لتغليب الخير على الشر • وعلى هذا الأساس خلق انكيدو من جوهر الاله آنو ، فأتى مخلوقا نبيلا ، كما زوده نينورتا اله الحرب بالفضيلة • لهذا فعلاقة الآلهة بانكيدو واضح أنها علاقة ايجابية فهى التى أمرت بخلقه ، وحددت لحياته هدفا أخلاقيا ، ومنحته بعض الصفات الالهية •

ومع ذلك لم تكن كل الآلهة على علاقة طيبة بانكيدو ، فقد اتخذت الالهة عشتار منه موقفا معاديا بسبب صداقته لجلجامش ، ومساعدته لجلجامش في قتل الثور السماوى ، الأمر الذى أدى بالفعل الى اصدار الحكم الالهى على انكيدو بالموت •

وكانت عشتار قد هددت انكيدو بالموت كما يبدو من النص التالى :

اقد أمسكا بالثور السماوى ومزقا قلبه ••
وهنا اعتلت الربة عشتار سور أوروك ذات الأسوار
وصعدت على شرفات السور وصارت تطلق اللعنة

مناديه الويل لجلجامش الذى أهاننى وقتل الثور السماوى
وسمع انكيدو كلام عشتار هذا
فقطع فخذ الثور السماوى الأيمن ورماه فى وجهها
وأنت سوف أصل اليك مثله (سيصيبك منى ما أصابه)
حقا سأجعلك مثله
وأعلق أحشائه الى جنبك
وجمعت الربة عشتار الكاهنات المنذورات
والكاهنات الحبيبات والنعايات المقدسات
ونصبوا النواح على فخذ الثور السماوى الأيمن (٢٨)

وفى مقابل هذه العلاقة المتوترة بين عشتار وانكيدو كانت علاقته بالالهة نينيسون أم جلجامش علاقة طيبة • فهى التى فسرت أحلام جلجامش بشأن انكيدو قبل أن يراه ، وهى التى طمأنت جلجامش وعرفته بأن انكيدو سيصبح رفيقه وصديقه ، ومساعده فى أوقات الشدة :

أم جلجامش العارفة بكل شىء
قالت لجلجامش
حقا يا جلجامش ان الذى يماثلك
قد ولد فى البرية
ورباه الجبل
سوف تراه وتفرح
وتقبل الأبطال أقدامه
وسوف تعانقه وتحيط به (٢٩)

وفى مكان آخر تقول :
وجعلته (أى انكيدو) الرفيع المعادل لك
هو الرفيق القوى الذى ينقذ الصديق
ذا القوة الأكثر شكيمة فى البلاد
شكيمته مثل قوة جنود الرب آنو (٣٠)

واذا كان موقف الآلهة فى البداية موقفا متعاطفا مع انكيدو الذى أمرت بخلقه فان هذا الموقف قد تغير فى النهاية بعد حادثة قتل الثور السماوى • فقد انقسمت الآلهة على نفسها فى شأن الحكم على انكيدو بالموت • فبعض الآلهة وافقت على هذا الحكم ، بينما اعتبر هذا الحكم حكما ظالما عند بعض الآلهة الأخرى • ولعل الحوار الذى دار بين الاله شمش والاله انليل يوضح كيف أظهر الاله شمش تعاطفا شديدا مع انكيدو ، ووصف حكم الآلهة بموته بأنه حكم غير عادل ، خاصة وأن شمش هو الذى أمر جلجامش وانكيدو بقتل الثور السماوى ، وساعدهما فى تحقيق ذلك • لقد اعتبر شمش انكيدو بريئا ، ولايجب أن يموت ، مما يثير غضب الاله انليل **الذى يتهم شمش بالتعاطف العام مع البشر لأنه** بحكم وظيفته كاله الشمس ينزل الى البشر يوميا فأصبح كواحد منهم •

ويظهر الاله شمش حبه وعطفه على انكيدو مرة أخرى حين أخذ يلعن الصياد والعاهرة لأنهما تسببا فى هجره لحياته الأولى وأتيا به الى المدينة ليلقى فى النهاية هذا المصير المأساوى • هنا يهدىء الاله شمش من روع انكيدو ويقدم له السلوى والعزاء بالمجد الذى حققه والذى سيبقى ذكرا خالدا لدى أهل أوروك :

سمع الاله شمش وفتح فاه قائلا
من بعيد ناداه من السماء
يا انكيدولماذا تلعن المحظية شمخات
التى جعلتك تأكل طعاما (هو) سمة الألوهية
وتشرب خمرا (هو) سمة الملوكية
وألبستك الملابس الفاخرة
ومنحتك جلجامش المفضل صديقا
والآن صديقك الكفء جلجامش
جعلك تنام فى سرير فاخر
وجعلك تستلقى فى فراش اللياقة
وأجلسك على كرسى الراحة (فى) المكان (الذى) على اليسار
حتى يقبل أمراء الأرض قدميك
وسيجعل أهل أوروك يبكون وينتحبون عليك
وسيمتلىء الناس السعداء حزنا عليك (٣١)
وسيجعل هو جسمه من بعدك يحمل القروح
ويموت بالبرية
ولما سمع انكيدو كلام الاله شماش القوى
هدأ قلبه الملتهب غضبا
•• هدأ (٣٢)

وهكذا نرى أن علاقات الآلهة بانكيدو كانت تختلف فى طبيعتها وفقا لطبيعة الآلهة ، وطبيعة وظائفها • كما تبين موقف كل من الاله شماش

والاله انليل الذين اختلفا حول مصير انكيدو مثيرين لقضيتين مهمتين حول طبيعة الآلهة القديمة . الأولى قضية العدالة الالهية على مستوى آلهة ديانات التعدد . والثانية تضارب الوظائف الالهية ، وتناقض القرارات أو الأحكام الالهية بسبب هذا التداخل فى وظيفة كل من شمش وانليل .

وكما ذكرنا فى بداية الحديث عن الجانب الأسطورى فى شخصية انكيدو نؤكد هنا على أن انكيدو قدم لنا من خلال عملية خلقه ، والهدف الأخلاقى منها ، ومن خلال عملية أنسنته ، وصراعه مع جلجامش ، ومغامراتهما المشتركة بعد أن أصبحا صديقين ، وأيضا من خلال قضية موته ، والانقلاب الذى سيحدث فى حياة جلجامش بعد موته .. **قدم لنا انكيدو من خلال هذا كله شخصية اجتمعت فيها البنية الأسطورية المعقدة بالنهاية التراجيدية التى وصلت بالحبكة الفنية فى الملحمة الى ذروتها . فقد كان انكيدو شخصية محورية لاتقل عن شخصية جلجامش لا من حيث البناء الأسطورى ، أو من حيث البعد الأخلاقى والنزعة الجمالية فبها جميعا حققت الملحمة غاياتها المتعددة .**

---

(١)
— N.K. Sanders, The Epic of Gilgamesh, Penguin Books, 1964, p. 7.

(٢)
— Sabatino Moscati, The Face of the ancient Orient, a Panorama of Near Eastern Civilization in Pre-classical Times, Double day, N.T., 1962. p. 36.

هذا وقد أطلق بعض الدارسين للملحمة اسم أوديسا جلجامش عليها تشبيها لها بالأوديسا الاغريقية ، انظر :
— F.G. Bratton, Myths and Legends of the ancient Near East, Crowell, N.Y., 1970, p. 25.

(٣)
— S.N. Kraemer, Sumerian Mythology, Univ. of Pennsylvania Press, 1961, p. 33.

(٤)
— S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology Penguin Books, Baltimore, 1963, p. 51.

(٥) عن نصوص وترجمات الملحمة فى التاريخ القديم انظر :
— N. K. Sanders, The Epic of Gilgamesh, pp. 9-13.

وهناك اعتقاد لدى بعض الباحثين بان هناك عناصر كثيرة فى اسطورة هرقل ذات أصل فينيقى خاصة ما يتعلق بالمولد الالهى لهرقل ، وموته فوق محرقة ، بالاضافة الى بعض المغامرات ، واعتبر الالهى الفينيقى ملقرت الأصل الشرقى لهرقل أو هرقل الفينيقى وانظر تفاصيل ذلك فى : هرقل فوق جبل أوتيا للشاعر سينيكا ترجمة وتقديم د. أحمد عتمان . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٨٢ ــ ٨٣

(٦) فى الدراسة والترجمة التى قدمها الكساندر هايدل عن الملحمة محاولة لاظهار بعض وجوه التشابه بين بعض موضوعات ملحمة جلجامش وموضوعات العهد القديم خاصة ما يتعلق بقصة الطوفان وبعض الموضوعات المرتبطة بالموت والبعث والحياة بعد الموت . انظر :

Alexander Heidel, The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 7th printing, 1970.

وانظر أيضا فى ذلك
Samuel N. Kramer, History Begins at Sumer, Doubleday and Co. 1959, pp. 143-169.

(٧) Ibid, p. 183.

(٨)
A Leo Oppenheim, Ancient Mesopotamia The Univ. of Chicago Press, 1964, p. 255.

(٩) ملحمة جلجامش ترجمة سامى سعيد الأحمد ، دار التربية ، بغداد . ١٩٨٤ ، ص ٥٢ .

(١٠) المصدر السابق ص ٨٠ وننوه هنا الى أن ابن خلدون استخدم لفظة « وحش » ، و « توحشى » للدلالة على حالة البداوة الانسانية السابقة على دخول الانسان فى الحضارة . ويعتبر ابن خلدون البداوة أصلا للحضارة والبدو عنده أهل للمدن والحضر ، وأن أحوال الحضارة ناشئة عن أحوال البداوة . ويستخدم ابن خلدون أيضا مصطلح « الآدمى المتوحش » ، وهو مصطلح نجده يتفق تماما وحالة انكيدو فى ملحمة جلجامش . وقد أعطى ابن خلدون كثيرا من التحليلات والمواصفات التى تتعلق بعملية التحول من البداوة الى الحضارة والتى نجد لها صدى فى عملية تحول انكيدو من مرحلته الحيوانية الى الانسانية . انظر مقدمة ابن خلدون ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٨ وانظر د. محمد فاروق النبهان ، حركة التاريخ من البداوة الى الحضارة . مجلة الفيصل ، العدد ١٩ ابريل ١٩٨٦ ص ٣٨ ــ ٤٠ .

(١١)
G.S. Kirk, Myth, its Meaning and Functions in ancient and other Cultures, Cambridge Univ. Press, London, 1970, p. 146.

وانظر أيضا طه باقر ملحمة جلجامش ، الطبعة الرابعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤ .

(١٢) من المعروف أن المدن السومرية القديمة بثرائها العظيم كانت هدفا لمطامع القبائل السامية المحيطة ببلاد سومر في الجنوب الغربي وللقبائل العيلامية في الشرق حيث توغلت هذه القبائل داخل المدن السومرية ، وتمكنت الجماعات السامية منها من تثبيت أقدامها الى أن تم لها الانتصار النهائي على السكان السومريين على يد سرجون مؤسس دولة آكد على أنقاض المدن السومرية . انظر ساندرز ، الترجمة العربية ص ١٥ ـ ١٦ .

(١٣) ملحمة جلجامش ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٥١ . وفي الترجمة العربية لترجمة ساندرز الانجليزية تمت ترجمة السطر الأخير بتصرف على النحو التالي : « كذلك كونت الآلهة صورة في عقلها . وكانت من جوهر « آنو » اله « السماء » ن. ك. ساندرز ، ملحمة جلجامش ، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٥٢ .

(١٤) ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٥١ . وقد ترجمت بتصرف في ترجمة ساندرز على النحو التالي : « ثم غسلت الالهة يديها في الماء واقتطعت شيئا من الطين وتركته يسقط في البرية . هكذا خلق انكيدو النبيل ، أخذ الفضيلة من اله الحرب من نينورتا نفسه . ص ٥٢ .

(١٥) الترجمة العربية لترجمة ياكونوف الروسية لملحمة جلجامش ترجمة عزيز حداد مكتبة الصياد . بغداد ١٩٧٣ ، ص ٣٨ . وترجمتها ساندرز على النحو التالي : كان جسده خشنا وكان شعره طويلا كشعر المرأة يتطاير كشعر نيسابا الهة القمح . وكان جسده مغطى بشعر ملبد مثل ساموقان اله القطعان . كان بريئا من البشرية ولم يكن يعرف شيئا عن الأرض المزروعة ، ص ٥٢ ـ ٥٣ .

(١٦) ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٦٣ . وقد ترجمت بتصرف في ترجمة ساندرز « ابني هناك انسان لا نظير له ، يهبط من التلال ، انه أقوى ما في الدنيا ، انه يشبه أحد الخالدين في السماء » ص ٥٣ .

(١٧) تصفه الملحمة بأنه « الرجل المتوحش » ، و « بطل أعماق البرية الوحشي » ، انظر ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٨٠ وكذلك تصفه بالمولود في الصحراء والذي رعته الجمال ، انظر الترجمة العربية لترجمة دياكونوف الروسية ص ١١٧ .

(١٨) ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٦٣ ، ٦٥ .

(١٩) الترجمة العربية لترجمة دياكونوف الروسية ص ١١٠ .

(٢٠) المصدر السابق ص ١١٤ .

ونلاحظ أن المصدر المذكور في هذه النصوص هو المعبد الذي شيده جلجامش للاله آنو والمعروف بمعبد « أي ـ أنا » ، والذي ورد ذكره عند تسجيل أعمال جلجامش في بداية الملحمة . ومن هنا تتضح صلة جلجامش بالمعبد ، وتفهم أيضا عبارة والد الصياد الذي يأمر ابنه بالذهاب الى جلجامش ، والتحدث معه عن قوة انكيدو ، فيعطيه جلجامش احدى عاهرات المعبد لقهر قوة انكيدو الوحشية .

(٢١) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٢٢) نفس المصدر ص ١١٣ ـ ١١٤ .

(٢٣) ترجمة سامي سعيد الأحمر ص ١١٨ .

(٢٤) المصدر السابق ص ١٢٤ ـ ١٢٥ .

(٢٥) المصدر السابق ص ١٢٥ .

(٢٦) المصدر السابق ص ١٢٥ .

(٢٧) المصدر السابق ١٣٦ ـ ١٣٧ .

(٢٨) المصدر السابق ص ٣١٥ .

(٢٩) المصدر السابق ص ١١٠ .

(٣٠) المصدر السابق ص ١٠١ .

(٣١) المصدر السابق ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣ .

(٣٢) المصدر السابق ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣ .

الأسس العامة الحاكمة

فى تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية

محمود النبوى الشال

يرتكز العمل الفنى الشعبى التشكيلى على مجموعة من الأسس والقيم التى تؤلف فى ترابطها وتكاملها البنية الجمالية التى تشكل الصـــورة العامة التى تسـهم فى تكوينها ، وفى صياغة الحكم الدقيـــق والتقويم الشامل والقياس الصحيح الذى تفرضه العناصر المهمة التى يقوم عليها أى **بناء فنى فى حد ذاته ، وتبعا لما تقوم عليه نظرية « الجشطالت » المعروفة فى عـــلم النفس ، يكون من الطبيعى أن نصـــوب أنظارنا الى العمل الفنى منذ أول وهـــلة الى الموضوع ككل ، ثم ننزل بعد ذلك الى عملية التجزئة وتحليل العمل الى عناصره الأولية التى يمكن تفسيرها على حدة ، ثـم نعود مرة أخرى الى وحدته الكلية ، بعد أن نكون قد استوعبنا أطراف هذا العمل جزءا جزءا وعنصرا عنصرا ٠**

ومن واقع هذه الدراسة التقويمية التفصيلية يمكن الوصول الى مجموعة من الأحكام النهائيـة التى نهتدى اليها عن طريق هذا الأسلوب فى ضوء ما يلى :

● اثارة الاعجاب والمتعة النفسية :

حينما ننظر الى أى عمل فنى شعبى تشكيلى من خلال لوحة تصويرية أو شـــكل نحتى تركيبى تكون نظرتنا الأولى خاطفة سريعة نتبين منهـــا

مدى تقبلنا له وارتياحنا اليه منذ المبتدأ من حيث القيمة الكلية التى تحقق لنا منذ اللحظة الأولى جانب الاعجاب والاستمتاع والارتياح والرضاء النفسى ، ويجعلنا ذلك الشعور منذ البداية ، وبشكل نسبى ، أقرب ما نكون الى صحة الحكم وتقنينه ، وهذا يتأيد بقرائن ويثبت بدلالات كيفية واضحة •

● الوفاء بالأغراض الوظيفية :

من الملاحظ أن أى أعمل فنى شعبى تشكيلى يجب ان يكون ذا باعث أساسى نحو تحقيق غرض وظيفى يهدف اليه ، ولا يقتصر هذا الهدف على ما يتضمنه من مقتضيات الجانب الجمالى الشكلى فحسب ، ومن ثم يكون لزاما أن نتحرى المدى الذى سعى اليه الفنان الشعبى ، والتعرف من خلال معالجته للموضوع الذى بين يديه ، ومحاولة الكشف عن هذا الغرض من جميع نواحيه ، فاذا توافر الوضوح فى تحقيق هذه الغاية بعد ان تكشف عن ساقيها ، عد هذا العمل فى حيز الأمان ، وفى دائرة الضوء والملائمة الصحيحة، واذا خلا العمل الفنى الشعبى التشكيلى من هذا الجانب ولم يتحقق صراحة أو ضمنا ، فقد هذا العمل الفنى جزءا حيويا من روعة الأداء ، ومسئولية الدور الذى ينبغى أن يضطلع به الفنان فى تحقيق التزام جوهرى لجانب له أهميته العظمى فى دعم الجوانب الأخرى المساندة التى يتمثلها الفنان ويقوم على اثباتها والقاء الضوء عليها ، والتركيز على ابرازها ، بحيث تجلب لنا فى النهاية أكبر قدر من المتعة بناء على هذا الثراء ، وهذا النظام الذى يقوم على الضبط والربط والانسجام ، وعلى الوحدة العضوية فى آن واحد •

● الايقاع العام فى الأشكال الفنية :

لا يقتصر شيوع الايقاع على المجال الموسيقى وحده كما هو عالق فى بعض الأذهان ، ولكنه يتردد كثيرا فى الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية ويختلف قوة وضعفا ودرجة من فنان الى فنان آخر فى مستوى معالجته خلال تسجيلاته وتصميماته • وهو عنصر أساسى يضفى وقعه على المناخ التشكيلى الشعبى فى مظهر شاعرى جذاب ممتع من خلال التعبير العبقرى الذى تظهر بصماته بوساطة فناننا الشعبى الملهم بقدرات ذاتية خاصة ، تعكس على مكونات الموضوع التى تتفق والجانب العملى التطبيقى النافع •

● المسحة الجمالية فى التشكيلات الشعبية :

من بين العناصر الرئيسية التى يقاس بها العمل الفنى التشكيلى الشعبى ، وهو هدف من الأهداف التى يتطلع اليها كل فنان منذ فجر التاريخ ، ولم يزل حتى الآن عدة الفنان وقبلته التى يتعبد فى محرابها بكل طموحاته واستعداداته وقدراته أن يحمل عمله الفنى بأعلى قدر منه فى قوالب شعبية وأوضاع مثالية تنظم العناصر المادية الملموسة التى تكتسب اشكالا تنطوى على انفعالات الفنان وأفكاره الخاصة وخطراته وخيالاته الفضفاضة الفسيحة بعيدا عن التصوير الجمالى التقليدى الذى يساير المشاهد الطبيعية على علاتها بالرؤية البصرية العابرة ، وليس بالبصيرة الواعية الهاضمة التى تسقط من اعتبارها الزوائد التى لا داعى لها ، والأساس الذى يحكمه أن يتطلع دائما من خلال عمله الى قيمة ومثل أعلى للشكل الجمالى •

● جانب الخلق الفنى والابتكار :

ان عنصر الخلق والابتكار يقاوم كثيرا بالرفض على أساس أنه قد يخرج بالعمل الفنى الشعبى من ينابيعه الصافية وهذا خطأ لا يجوز اقراره ما دام العمل الفنى لم يند عن الأصول الشعبية فالخلق الذى نعنيه هنا يقوم أساسا على عنصر الافادة من بعض الخامات التى لم يسبق لها تداول ويقوم أيضا على اجراء بعض أنواع التصرف فى أسلوب التصميم بحيث لا يخرج عن الطابع والمزاج الشعبى وقيامه على الاستيحاء والاستلهام الناضج ، ويقوم كذلك على تحديد بعض الأغراض الوظيفية التى لم تكن معهودة من قبل بحكم التطور الذى لا مناص عنه ويقوم الخلق الفنى كذلك على نشوء بعض الاجتهادات فى صياغة وابداع العمل الفنى

بالروح الشعبى دون الازورار عنه أو الابتعاد عن مناهله وينابيعه •

ولعل نقاد الفن الشعبى التشكيلي يقيمون أحكامهم وتقويمهم على هذه الأقيسة التى لا تتجاهل فى حد ذاتها المشرب الشعبى تخطيا للشيوع أو الالية أو التقليدية ومواجهة المقومات الابتكارية ن واقع الموازنة بين فنان شعبي وآخر والتعرف عن هذا الطريق من وحى الأساليب المتجددة التى تميز جوانب العمل الفنى الشعبى التشكيلي وتحدد الملامح التى يسفر عنها التطور البناء فى ضوء الفهم الصحيح لطبيعة هذا العمل ذى المواصفات بأصالتها ونقائها •

والحديث عن الخلق الفنى الشعبى يمس قضية من القضايا القديمة والملحة التى لا تلبث ن تتجدد حينا بعد حين وبكل أبعادها الحيوية وما يترتب عليها من تمسك بالمعايير المؤيدة بالدراسات وبنتائج المناقشات التى تجلو غامضها وتبرز جوهرها •

ان جدارة الفنان الشعبى التشكيلي ومقامه الفني والاجتماعي يتوقف الى حد كبير على مدى اعتماد الفنان على نفسه ، وعلى قدر ما يملك من قوة معنوية ونظرة دقيقة وطاقة ذاتية ، وبقدر عزوف الفنان عن الجوانب التقليدية ورفض مبدأ المطابقة للواقع من خلال المنظور البصرى •

والابتكار القائم على الدراسة والوعى نور يضىء أمام الفنان سبيل النمو واضافة الجديد البعيد عن الشطط والغلو حتى يصير الفنان الشعبى كالنجم الساطع ذى الشخصية الايجابية ومن ثم فهو يملك أن يقتحم هذا الواقع الصارم يعالج نقصه ، ويقضى على ضعفه ويبدد غياهبه ، ويمحو ما يعلق به من قصور ، مضيفا من عنده كل ما يتراءى له من ضروب الابداع الشعبى الذاتى ليسطر من جديد صفحة خلاقة مشرفة يسودها الخلق والابتكار المطلوب •

● العنصر اللونى :

فى مجال تحليل العمل الفنى الشعبى التشكيلي ، والحكم على قيمته وبنائه لا ينبغى لنا أن نغفل عنصر اللون ، وبخاصة من ناحية ايقاعاته التى تصوغ مظاهر الأنغام ، وتربط بين الوحدات برباط وثيق ، واحداث التفاعل بين لون وآخر ، سواء كان ذلك من خلال عامل التباين أو عامل التوافق اللونى ، ومن خلال ما تقتضيه عناصر الموضوع من قوة ووحدة لونية ، ومن ألوان تتسم بالهدوء وتختلف تبعا لذلك فى درجاتها كما وكيفا بحسب ما يمليه التعبير الفني ومن ثم يصبح لزاما علينا أن يقوم تقويمنا لاستخدام الألوان ، ومدى لياقتها وصلاحيتها مبنيا أيضا على درجة الخصائص النوعية التى تتميز بها كل وسيلة من وسائل التنفيذ اللونية ومراعاة فصائلها وخصائصها •

فالألوان الزيتية والمائية والجواش والشمع والباستيل والألوان الجافة والأصباغ ولكل منها قوام وطبيعة ودرجات خاصة تبدو واضحة المعالم فى الأداء •

وعلى هذا يجب أن يبنى تقويمنا على أساس من سلامة التأدية اللونية التى تتفق وطبيعة كل خامة بسماتها المميزة المصطلح عليها ، وفى مجال الاستخدام اللونى نستطيع الحكم على هذه الألوان فى ضوء الأحاسيس النفسية والشعورية عن اللون الأحمر ، أنه صارخ أو عدوانى أو لامع أو متوهج أو دافىء أو حافل بالاثارة والحرارة ، أما اللون الأزرق فنخلع عليه صفة الانطواء أو البرودة أو الاحتشام أو الرقة أو الوقار • أما اللون الأسود فانه يعبر عن الحزن ، وفى اللون الأخضر النضارة والحيوية والأمان ، وأما اللون البنفسجى فدليل الأمل والرصانة والانسجام ، واحيانا يكون قرين الحزن والأسى لدى بعض الأجناس واللون الأصفر دليل السقم والغيرة ، وقد يكون رمزا للتفاؤل والأمل لدى بعض الشعوب •

ومهما يكن من أمر هذه المعانى التى تقترن بالألوان فانه يجدر بالفنان أن يعى تلك الأحاسيس والاستدلالات والمعانى والرموز التى تلتصق بها حتى يتسنى له أن يميز ويدرك طبيعة عمله الفنى اكتمالا وارضاء واشباعا ولا ريب أن هذه الاحاطة لها مزاياها لدى الفنان أثناء

ممارسته لتجربته اللونية الجمالية ، من واقع ما يترسب فى ذهنه من هذا الفهم .

● **جانب التلخيص والتجريد :**

مهما يبلغ الفنان الشعبى التشكيلى من قدرة تقنيه على مجاراة الواقع المنظور ، فانه لا يستطيع ان ينقله كما هو ، او ان يحيط بكل ابعاده الطبيعيه وأجزائه التفصيلية بالصورة التى تسجلها « الكاميرا » التى من وظيفتها رصد الواقع بحذافيره دون حذف أو اضافة بحيث تطابق الأصل تماما ، وليس هذا من شيمة الفنان الشعبى التشكيلى الأصيل ، وليس من واجبه فنيا وجماليا ولهذا نجده يلجأ فى كثير من الاحيان الى تفادى هذا الموقف عن طريق القيام بما يمكن أن نطلق عليه الاجراءات التلخيصية التى لا تخل بالكيان العام للموضوع ، وهذا يحمل الفنان تبعة اللجوء الى اختصار بعض الأجزاء والتخلى عن الكثير مما ليس له غاية أو ضرورة فنية ولذلك فاننا نراه يكسو عناصره بمسحة من رداء تجريدى أو نصف تجريدى على أنه عمل حتمى ، ويحدث هذا فى بعض أجزاء من اللوحة التصويرية أو فى مواضيع معينة من تمثال نحتى أو أية تحفة تشكيلية شعبية السمات .

وقد تأتى هذه الناحية بشكل مقصود ارادى وقد تنجم عن ظروف عارضة ، وهذا الأسلوب يتم دون تكلف أو افتعال وبحيث لا يكون بمعزل عن وحدة العمل الفنى الشعبى وتجانسه، وليس على حساب القيمة التى يسعى الفنان الى تأكيدها حتى قيمة اللوحة الفنية أو التمثال أو التحفة الشعبية التشكيلية محددة ومبلورة بأكملها . ومن ثم لا يعتبر الفنان بهذه الطريقة قد ارتكب خطأ فى هذا الاتجاه ، وأن يكون حكمنا عليه بهذه المنزلة على مستوى عال من رياضة الفكر واحكام التعميم وصحة الرؤية .

● **عنصر التعبير فى مجال الفن الشعبى التشكيلى :**

لكل فنان منهجه الخاص وأسلوبه التعبيرى المميز الذى يحدد ملامح شخصيته وطبيعة نمطه وطابعه النوعى المتفرد واختلاف ألوان التعبير الفنى من علامات الصحة فى مجال الفن التشكيلى لأنه يؤكد شخصية الفنان الحرة ، ويصبح فى حد ذاته ، وفى ظل هذا التنوع وسيلة لاثراء التجارب الفنية وانمائها واحيائها ، كما يتميز كل فنان شعبى بمفرداته التشكيلية التى يعرف بها وتعرف به ، وان بدا فيه نوع من الامتداد والتواتر ، وهذا يقتضى من الفنان الشعبى أن يمر بخبرات كثيرة على نحو مثمر من التفكير الجمالى والمفاهيم التى يهتدى اليها أثناء العمليات التنفيذية التى يتمرس بها ، وصولا الى المستويات المثلى التى يحلق فيها الفنان الشعبى بخياله الفضفاض ونظرته العميقة وموهبته الفذة ومهاراته الذاتية حتى يعجم عوده ، وتعلو حساسيته ويصقل ذوقه ، ومن ثم يصبح قادرا على تحقيق التكامل التعبيرى الناجح والتعمق فى أبعاده التشكيلية والتعبير الفنى يتوقف على مدى وعى الفنان واحساسه بالموضوع الذى يعالجه ، وما يعد له من تخطيطات أولية على نحو متميز يبدو فى الشكل العام والنظام الشامل ، وترتيب الخطوط وتنسيق الألوان وترابط الأجزاء ، وتعميم العلاقات الشكلية المتبادلة بينها وبين طبيعة الخامة المستخدمة كوسيط فنى فى البناء الشكلى للموضوع ، وحين نتناول عنصر التعبير قد يفوتنا أن ننوه بالتعبير عن شخصية الفنان من خلال نزعته الفردية وأصالته الفنية التى تنعكس على عمله وتبلور أسلوبه وهذا فى حد ذاته أحد العوامل الأساسية للفن الشعبى التشكيلى .

جانب التكوين العام :

من أهم الأركان التى لا يجوز اغفالها عند تقويمنا لأى عمل شعبى تشكيلى ، حيث أنه يغلف البناء الشكلى العام للموضوع ويحكم أجزاءه بعضها مع البعض الآخر ، ويعد فى مقدمة العوامل والأسس فى الحكم المباشر على العمل الفنى منذ أول وهلة ، والتنظيم الدقيق الذى يحدد المفاهيم .

وعنصر التكوين الذى يضع لكل عنصر مكانه دون أي تناقض ، ومن خلال القيم الملمسية

السطحية التى تتباين فى نعومتها وخشونتها وارتفاعها أو انخفاضها ، والجمع بين مختلف الاحاسيس التى تنعكس على المشاهد ، ووضع البعض منها فى مقابل البعض الآخر فى نسق بديع وتشكيل أخاذ ٠

ومن علامات التكوين الجيد قدرته على الأسر والاجتذاب الحسى السريع المقرون بالايحاء القوى والحيوية المعبرة ٠

● وسائط التنفيذ (الخامات) المستخدمة :

تلعب (الخامات) دورا فعالا فى انجاز العمل الفنى الشعبى التشكيلى باعتبارها التى لها وقعها ولها تقديرها فى علاقتها بغيرها من العناصر الاخرى التى تهيمن على العمليات الابداعية التى يتذرع بها الفنان الشعبى بحيوية معبرة ، دون تجاوز لمهمتها فى نطاقها الخاص ، وتمهد السبيل اليها فى جميع الأحوال ، بحيث يتسنى لنا أن نشعر بأهمية اختيارها وتجهيزها واتقان صياغتها ، بحيث تضفى على الجوانب الأخرى روحا من روحها ، كما تطبع العملية الفنية بطابع مميز يتفق ونوعيتها ، ويلتئم وخصائصها الشكلية والتعبيرية ، وتحديد مدى فعاليتها الجمالية المؤثرة ، ومدى الجاذبية الرقيقة التى تختلف من خامة لخامة أخرى ، مع ملاحظة أن تأثير المادة التنفيذية ، يتوقف على ملاءمتها للتشكيل الفنى وأسلوب علاجها على النحو الوظيفى والأثر العملى المفيد ٠

● عنصر التكتل والتوزيع كقيمة جمالية :

من بين العناصر والأسس الشعبية التشكيلية ذات الأهمية التى ينبغى للفنان الشعبى أن يضعها دائما موضع الاعتبار والتحقيق فى موضوعاته الفنية جانب التكتل وحسن التوزيع ، فاذا أهمل الفنان هذا الجانب الحى سقط عمله وهبط مستواه عند وضعه على ميزان الحكم والتقويم ، ذلك لأن العمل الفنى الشعبى التشكيلى الذى تتفكك أواصره وتتمزق أوصاله ، وتتناثر على سطح اللوحة على مسافات وأبعاد مختلفة فانها توصم بالضعف وتفقد مظهر التجمع القوى الذى يوثق علاقة الجزء بالجزء ، والجزء بالكل ، ومن ثم تعالج الوحدات التى يتعامل معها الفنان الشعبى بوحى هذا الترابط الذى يهيىء البصر والحس والادراك واللمس والذوق والشعور بالعلاقات الشكلية التى تؤدى الى ظهورها ٠

ان هذا الضرب من ضروب التكتل له أهميته ووضعه وتقديره فنحن نستمتع قطعا بأحواض الزهور التى تضم مجموعات منها ، وتجتذب أحاسيسنا أكثر مما لو بدت لنا قائمة بذاتها ، ومثل هذا نراه فى المجموعات المتكتلة فى فروع الشجر الكثيفة المحملة بالأوراق الخضراء اليانعة والأغصان المتعانقة المتشابكة ، ومثل هذا نلمسه أيضا فى أسراب الطيور المهاجرة ، وفى قطعان الماشية والوحوش الضارية المتكاثرة وفى عالم الأسماك والأحياء المائية وفى سلاسل الجبال المتجاورة ٠

وكذلك الشأن فى الموضوع الشعبى التشكيلى الذى يحملنا على الاستمتاع حينما تشتمل اللوحة على جموع كثيرة فانها تستحوذ على أخيلتنا وتشد اهتماماتنا ، وحين يذكر عنصر التكتل يدفعنا ذلك الى ذكر أسلوب التوزيع كقيمة أيضا لها أهميتها ، وأى موضوع يخلو من التوزيع الجيد يفقد حيويته ونجاحه الى حد كبير وهذا التوزيع الجيد يرجع عادة الى ذوق الفنان وقدرته فى براعة التحكم فى وحداته التى يقوم عليها بناؤه العام وقيمته ككل وسماته الموضوعية ورقة مذاقه لذاته العامة ٠

● عنصر الدلالات الرمزية والروحية :

يلجأ الفنان الشعبى التشكيلى الى اثارة اهتماماتنا بخلق رموز معينة تحمل فى طياتها سحر الخفاء ، ولا يقدر على ذلك الا فنان مطبوع على جانب من الوعى والتمكن والتعمق الفكرى والثقافى والخبرة الواسعة ، والنهضة الحضارية المعاصرة التى تتنوع وتختلف من مجتمع لمجتمع آخر ، والتى تعالج المسائل التى تمس الجوانب الأخلاقية والأسطورية والدينية والفلسفية التى تمس فنون التذوق والأحاسيس الوجدانية والروحية مع القدرة على التحليل والتفسير الذى يمهد السبيل الى صميم الاعتقاد وتحويل

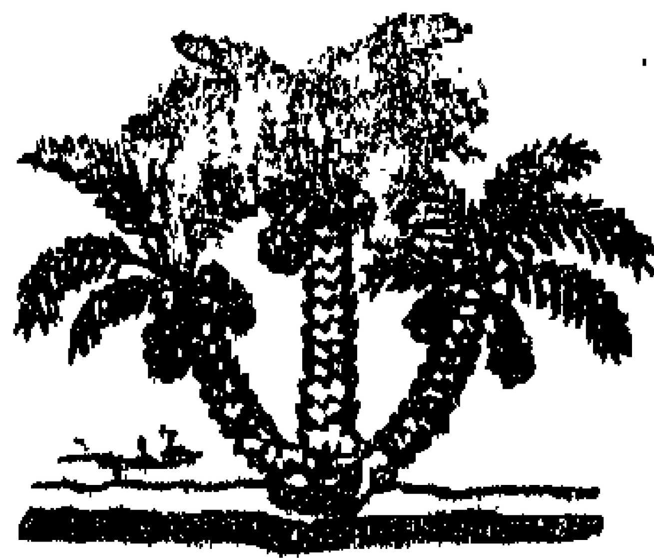
المستحيل الى الممكن من خلال الحقائق الملموسة والمادى الى الروحى ، والقيم الدنيا الى قيم نفيسة عليا والمجهول الى المميز والمعلوم ، وهذا كله يستمد من الجوانب الروحية التي يتضاعف سحرها وحيويتها وقوة تأثيرها عن طريق الارتباطات الانفعالية وتعميقها الى أبعد الحدود صقلا وتنظيما من خلال ما نسميه الاكتمال الذاتى ، ومن ثم يكون العمل الفنى الشعبى برموزه المتعددة بعيدا عن الغموض الذى يتراءى أول وهلة بالنسبة للغة المألوفة التى تشتمل على كل المظاهر الممكنة فى تركيب الشكل الفنى من الناحية الكلية المتكاملة ٠

ومن هنا يمكن استخدام الرمز وتداوله عندما نسبر غوره ونستوحى مقاصده ،ومحاولة الوصول الى التحليل المفصل الذى يسمو بنا فوق القيم المعتادة بفضل المضمون الزاخر العظيم الثراء الذى تحتويه ٠

● عنصر الوحدة فى التنوع :

مبدأ من المبادىء الفنية المقررة التى تبعد عن التنافر وعن أية مشابهة أو مطابقة لما هو قائم فى الواقع ٠ ان الوحدة الشاملة التى نشير اليها فى سياق هذا النظام ، هى وحدة التخطيط، وحدة العناصر ، بعد تناثر الأجزاء ، انها الوحدة القائمة على التنوع لا المناظرة والمماثلة المرفوضة من أساسها ، وحدة المعنى الدال والحقائق المعبرة ، وحدة الخصائص المترابطة ، وحدة العلاقات التى لا تغيب عن وحدات الموضوع الجزئية فى لوحة تصويرية بأكملها ٠

هذه بعض الأسس العامة التى اقتصرت عليها فى هذا المقال ، على الفنان الشعبى التشكيلى أن يتحراها فى سياق عمله الفنى ليقدمها لجمهوره فى أروع انساقها محملة بأسلوبه المتميز فى أشكال مختارة تربطها وحدة كلية ، يستمتع المشاهد بما يكمن فى ثناياها من قيم شتى يكشف عنها ويستجيب لها بحيوية الناقد ، وبما يسعه من قدرة تهيئه للحكم الواعى والتقويم الصحيح ، وبوحى ما يملك من تمييز للأسس الفنية الشعبية ٠ ولكى نحقق هذه الغاية لابد من أن تتوافر الألفة والانسجام والانتباه الدقيق والاستعانة بالتحليل النقدى وتنظيم هذه المشاركة بالمعارف المكتسبة فى ضوء هذا التحليل ، وادراك الأبعاد الفنية التى لا تنطوى على مجرد تعاقب أجزاء الموضوع الشعبى التشكيلى جزءا جزءا ، بل على أساس من الترابط الذى يقضى على التفتت والفصل بينها حتى تتم حلقة القيم الجمالية لهذه الأعمال وفاء بأغراضها التى يحرص الفنان الشعبى التشكيلى على تقديمها على نحو متكافىء وتركيب متماسك له رونقه وأصالته وبهاؤه ٠



التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية (١)

د. هانى جابر

لقد قيل الكثير حول الحرف التقليدية وأهميتها فى الثقافة الشعبية ، وتردد دوما أن هذه الحرف ونوعيتها وتاريخها ستختفى اذا لم ينجح الفكر المصرى فى تكريس الأساليب العصرية والتكنولوجيا المتطورة لخدمة هذا المجال الحرفى ،واخضاع ثقافة العصر بوسائلها التقنية المتقدمة لتتوافق مع العناصر التقليدية بعضها البعض ومن ثم يمكن استغلال تلك المقومات الحضارية المعاصرة ونتاجاتها استغلالا مفيدا يضمن لهذه الحرف مستقبلها .

ولكن الشواهد على ذلك من خلال منظور محايد تؤكد عكس هذا . فضلا عما رافق التحولات التحديثية للبنية الأساسية فى المجتمعات التقليدية من تعارضات اجتماعية واضطرابات فى الاشكال الثقافية القديمة أثرت بعنف فى مستقبل الحرف التقليدية . وعلى الرغم من المحاولات المختلفة من أجهزة معينة أو من أفراد للتغلب على كثير من المشكلات والعلاقات المتشابكة فى هذا الموضوع ، فانها تواجه أيضا مشكلة جوهرية لكيفية تحديد موقفها تجاه فهم المعاصرة ومتطلباتها والمأثور الشعبى بتقاليده .

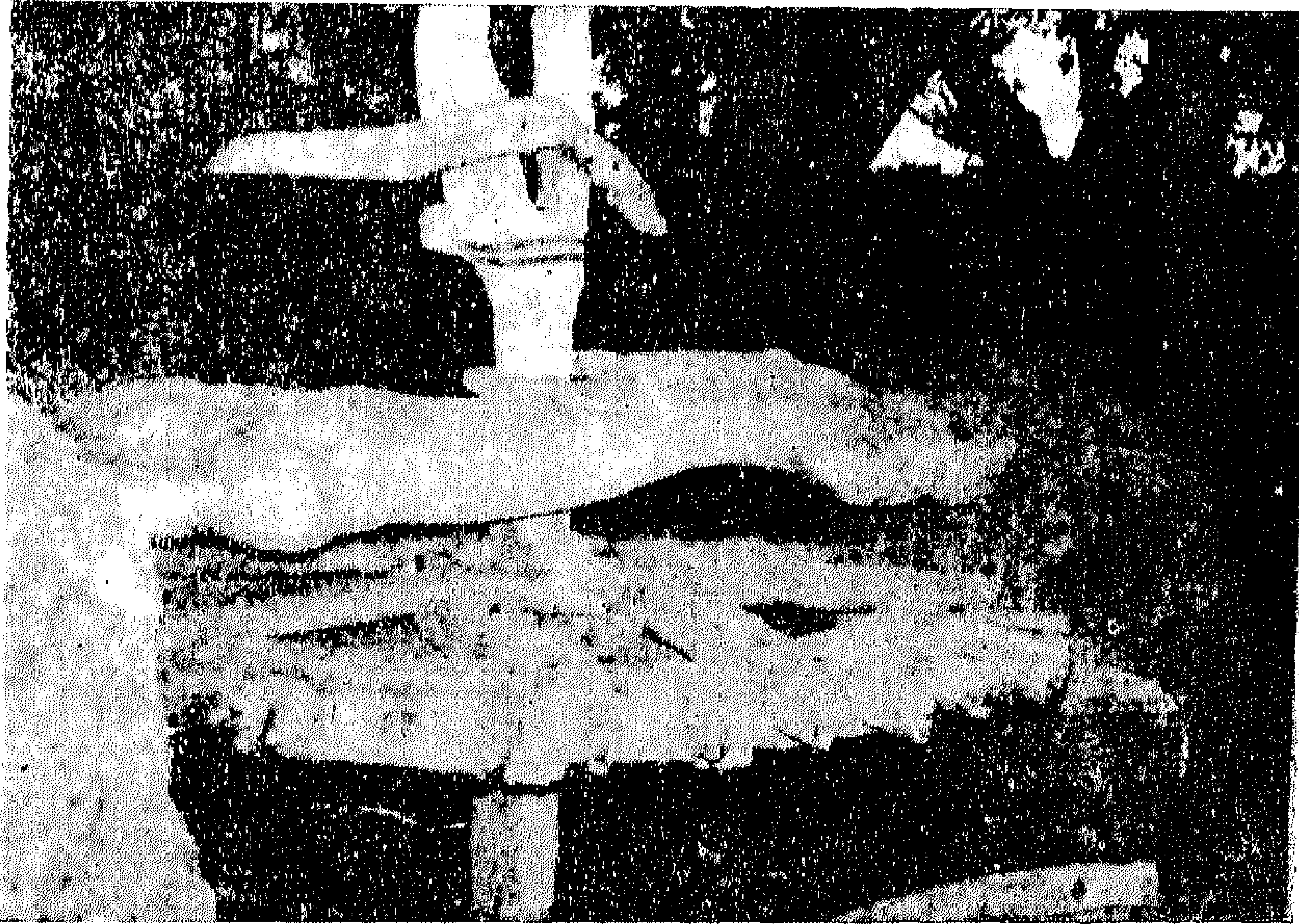
عندما نفكر فى دراسة المشاكل التى تواجه مستقبل الحرف التقليدية يدور الجانب الاكبر من الدراسة حول الانعكاسات لصدى العلاقات المتشابكة ازاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة فى نمط الحياة المعيشية، والاعتماد الشعبى الأكثر تزايدا على الانتاج الآلى من رغيف الخبز الى كل ما هو مصنوع آلى من وسائل وأدوات الحياة اليومية . الى جانب الارتكاز الحيوى على استخدام المعدات الميكانيكية ذات الطاقة الكهربائية أو النفطية عوضا عن الأدوات التقليدية اليدوية والتى تحتاج الى الجهد العضلى البشرى أو الحيوانى فى تشغيلها .

من الواضح بعد ذلك ، أن هذه الانعكاسات وصداها هى جوهر المشاكل التى تواجه مستقبل الحرف التقليدية ، وهى من ابرز ملامح تحديد الهدف من فهم المستقبل لها • وتعود أهمية هذا الموضوع فى الواقع الى طبيعة هذه النوعية من الحرف فى ثقافة أى شعب • لأن لها رموزها الاجتماعية المتوارثة • ولها دورها التاريخى فى مجال العمل اليدوى ، ولها امكاناتها الابداعية والجمالية فى التشكيل والصياغة والبناء العملى ولهذه الحرف أيضا أسبابها ودوافعها الجمعية التى تميزها بوحدة مكوناتها الفنية وأسلوبها فى تطويع الخامة ، عن غيرها من أنواع الانتاج الحرفى غير التقليدى •



رقم (١) نموذج لأحد السواقى التاريخية من منطقة الفيوم

ان الخصائص التى أوضحناها للحرف التقليدية كثيرا ما ينظر اليها الفولكلوريون بشىء من الثبات فى الأهداف ، وهى نتيجة منطقية منهم وبخاصة خلال السنوات الأولى من العمل الفولكلورى وقبل التحولات الاجتماعية بمصر • أما بعد ذلك فقد تحول هذا التحفظ وتلك النظرة الى نوع من استاتيكية المواقف والفكر لا يخدم هذه القضية والتى يجب أن تعيش مع ديناميه التطورات التكنولوجية المعاصرة فى مجالات الصناعة والزراعه والنمو الاجتماعى الأفقى ،والتى يجب آن تتداخل مع الثقافة الوافدة والمستحدثة للتكنولوجيا المعاصرة والتى أثرت فى الثقافة الشعبية وأدمجتها الى حد كبير مع ثقافة الآلة والميكنة • كل هذا يؤكد على ضرورة تحريك هذه الثقافة التقليدية نحو روافد العلم المتجددة حتى لا تتعارض معها وتحدث نتائج سلبية تكون آثارها مدمرة •



رقم (٢) نموذج لأحد السواقى الريفية للقرية

وثمة أمر ينبغى الالتفات اليه وهو أن هناك شبه اتفاق على ما يخص نوعية المبادىء الأساسية التى تتحكم فى طبيعة الحرف التقليدية بين الفولكلوريين ، وهناك اجماع منهم أيضا فيما يختص بالميزات التى تكون هذه المظاهر باعتبارها تعلن عن تخصص بعينه لكل حرفه وتكسبها طابعها الاجتماعى من حيث الوظيفة والشكل والمضمون والخامة ونوعيتها . ويمكن أن نؤكد هنا على اهمية الشكل فى المنتج التقليدى وتأثير الشكل بحد ذاته يتحدد بواسطة الهدف الوظيفى لكل حرفة فى الحياة العملية والمعيشية، حيث يعكس الشكل تأثيراته بطريقة مباشرة على ترجمة احتياجات الشعبيين له وعلى نظرتهم النفعية للمنتج .

ومع ذلك فان التوضيح الكامل لهذه الوظائف يحتاج الى نظرة موضوعيه من الباحثين تجاه طبيعتها وظروف تواجدها وأهليتها للاستمرار وتخطيط مستقبلها . ومن المؤكد يستحيل فهم هذه القضية كاملة ما لم يفهم الباحث معنى « الوظيفة » ودورها النفعى فى المجتمع وفى حياة الأفراد . وهو أمر يحتاج من الباحث مراجعة التاريخ لكل حرفة على حدة للكشف عن أهليتها الوظيفية . ومن اليسير بعد ذلك تحديد محاور كل مشكلة ومعرفة الأسباب التى تجعل الجزء الاكبر من الحرف المتوارثة فى حالة من انعدام التوازن الآن . ولكن من الصعوبة تحقيق نتائج صحيحة اذا تقدم الباحث بنتائج دراسته التاريخية باعتبارها صورة متكاملة للقضية بعيدا عن دراسة واقع الحرفة الآن وأثر الواقع المتجدد وثقافته الجديدة عليها . لأننا اذا اعتبرنا أن الدراسة بهذه الكيفية هدفا رئيسيا ، أصبح لزاما علينا أن نوضح الجانب الآخر من أدوات العصر التى تلعب دورها فى الوظيفة التقليدية ثم دورها فى تشكيل نوعية جديدة من الثقافة العصرية قادرة بقوة على طرد كل ما هو تقليدى ساكن .

من هذه الرؤية ، ينبغى الاشارة الى أن الحرف التقليدية ليست فى أغلبها من الحرف البيئية ذات الطابع الانسانى كما هى فى الحرف التلقائية ونقصد ها هنا بالطابع الانسانى السمة الابداعية الفطرية فى التعبير والأداء والتشكيل والمعلم البيئى الفريد ، بعيدا عن نمطية الأسلوب واشكاله المتكررة وبعيدا عن النماذج التاريخية وعن البعد التجارى فى أغلب الأحوال . حيث أن الانتاج البيئى هو نتاج لمنفعة صاحبه بالدرجة الاولى سواء كان للتزين أو كان انتاج يحقق تلبية لمعتقد شعبى ، كما هو موجود فى أغلب الاشغال اليدوية لمجتمعات البدو والسواحل والنوبة ، وبعض منتجات البيئات الزراعية المشهور عنها نوعية محددة من المحاصيل ومنتجاتها .

والحرف التقليدية ليست فقط هى المنتجات التى نتعارف عليها بمنتجات خان الخليلى أو منتجات أخميم أو جلاليب كرداسة ... الخ . وانما هناك حرف أخرى أشبه بالمهن النابتة أو الطوافة كالمنجدين - وصانعى الأدوات الزراعية اليدوية - وأدوات الصيد والقنص - ومنتجى التمائم والتعاويذ والاشارات والرموز والمسابح وغيرها - ومعدات الصيادين والبحر وصانعى المراكب . وضاربى الودع وكشف الطالع ، وصانعى الحلى والنعال - والمزخرفين والنقاشين وراسمى الوشم - ومنتجى أشغال الخوص والجلود وبائعى المنتجات الفخارية والخشبية - وصناع عربات الكارو والحنطور والعربجية والحمالين والسروجية - وباعة محلات العطور والبخور وعقاقير وأعشاب العلاج الشعبى وتجهيزات القهاوى والحمامات الشعبية والمكوجية والنساجين والمطرزين والغزالين والعقادين والفحامين والعطارين والشماعين - وصانعى أدوات الزار وملابس الصوفية والدراويش وأعلامهم وشعاراتهم - وغيرهم من المجالات الأخرى كالمعمار الريفي وأبراج الحمام والحدادين والنحاسين والصاغة وأسواق الجمال والحصير والأسواق الموسمية والموالد .. وصناع الآلات الموسيقية الشعبية .. الخ . وذلك الى جانب ما يصاحب هذه المهن والحرف من نداءات وأغان وأمثال وعادات وسلوكيات خاصة بكل حرفة .

ومن الطبيعى أن تختلف الحرف التقليدية من بيئة الى أخرى وبين مدينة ومدينة ، ذلك لأن من طبيعة هذه الحرف امكانية استنباتها فى أى

بيئة متى توافرت العوامل والامكانيات والموارد لهذا وهى تأخذ مع الوقت خصائصها المعروفة ، عملية المواءمة بين النشــاط الانسانى العام فى البيئة وبين النشاط الحرفى الجديد من خــلال توظيف الحرفة لتحقيق متطلبات الحاجـــات الضرورية للعمل والزراعة والمعيشة • ولذلك فان جميع المظاهـر العملية للحرف متداخلة ويتــوقف بعضها على البعض الآخر ، وأن أى تغيير يحدث فى أحد تلك المظاهر لابد وأن يتردد وأن يؤثـر على باقى المظاهر بعد اتحادها وبلورة نوعيتها •

أورد أ • عبد المجيـــد عبد الرحيم فى تحليله لتصور العالم أبو حامد محمد الغزالى (١٠٥٩ / ١١١٤ م) فى مجال الحديث عن الحرف والصناعات أنـه قال : ان الحرف التقليـــدية هى الحـرف والصناعات والأعمــــال التى ترى الخلق منكبين عليها • وسبب كثرة الأشغال هو الانسان مضطر الى ثلاث : القوت والمســكن ، والملبس ، وذلك للغذاء والبقاء ودفع الحر والبرد » • وأنه قال أيضا : « وقد خلق الله تلك الأشياء للبهائم صالحة بطبيعتها للاســتعمال ، أما الانسان فدعـاه الى اصلاحها لتلائم طبيعته ، ولذلك حدثت الحاجـة عند الانسان الى خمس صـناعات هى أصــول الصناعات ، وأوائل الأشـــغال الدنيوية • وهى الفلاحة والرعاية والاقتناص والحياكة والبناء » • وهذه الصناعات تفتقر الى أدوات تؤخذ أمـا عن النبات كالاخشاب أو من المعادن كالحديد أو مـن جلود الحيوان • فحدثت ثلاثة أنواع أخرى مـن الصــناعات هى النجارة والحـدادة والخـرز وعمالهم هم النجار ـ الحداد ـ الخراز » •• ثـم ان الانسان خلق بحيث لا يعيش وحده بل يضطر الى الاجتماع مع غيره من جنسه وذلك لسببين : أحدهما حاجته الى النسل لبقاء جنسه •والثانى: التعاون على تهيئة أسباب المطعم والملبس وتربيـة الولد • ولا يكفيه اجتماع مع الأهـل والولد فى المنزل بل لا يمكنه أن يعيش كذلك ما لم تجتمع طائفة كثيرة ليتكفل كل واحد بصـــناعة •

وعن الهيكل التنظيمى للحرف والصناعات ، قال المؤلف عن الغزالى أنه قال : ـ فهذه هى الحرف والصناعات ، الا أنها لا تتم الا بالأموال والآلات ••• ثم يحدث من ذلك حاجة البيع لكى يتبـادل



رقم (٣) لوحة زيتيه لاحد المظاهر الاجتماعية الريفية للفنان سيد عبد الرسول

الفلاح والحداد والنجار ماينتجونه بطريق المعاوضة الا أن النجار مثلا اذا طلب من الفلاح الغذاء بآلته ربما لا يحتاج الفلاح فى ذلك الوقت الى آلتـــه فلا يبيعه الطعــــام • والفلاح اذا طلب الآلة من النجار بالطعام ، ربما كان عند النجار طعام فى ذلك الوقت فلا يحتاج اليه ، فتتعوق الأغراض • فأضطروا الى حانوت يجمع آلة كل صناعة ليترصد بها صاحبها أرباب الحاجات والى أبيات يجمع اليها ما يحمله الفلاحون فيشتريه منهم صاحب الأبيات ليترصد به أرباب الحاجات ، فظهر لذلك الأسواق والمخازن •

ان أهم الملامح التى تحددت فى منظور العــالم أبو حامد محمد الغزالى لتعريفه عن الصـــناعات والحرف التقليدية ونشوئها واستمراريتها ونموها هى :

١ ـ الحاجة ، والحاجة وحدها الى التصـــنيع والى الانتاج ولهذا تكون للحرف مكانة عند أرباب الحاجات :

٢ — أهمية الخامات البيئية فى تجديد الحرفة وعمالها •

٣ — التعاون المتبادل بين الحرف المختلفة لخلق نوع من التكامل بينها •

٤ — أهمية وجود مجتمع لتشكيل الحرف وقيامها •

٥ — المظهر النفعى للمنتج وأهميته عند أرباب الحاجات •

٦ — البناء الاقتصادى والعملى للحرف وضرورتهما • وحاجة الحرف الى تمويل والى أسواق وحوانيت لتصريف السلع •

حقيقة أن الملامح الست السابقة ، من المفيد أن نلم بها ونستعرضها بطريقة منظمة ، وأن نفلسف خطواتها وفقا للظروف التى تعيش فيها الحرف التقليدية الآن ، لأن أهم شرط مبدئى هو التفكير فى المشكلة والوقائع المتعلقة بها من خلال تصور فلسفى للمحاور السابقة لتزداد فرص الوصول الى نتائج سليمة •

ويمكن بدء المناقشة من خلال ربط عدة عناصر مع بعضها البعض باعتبارها العناصر الضرورية لأهمية الثقافة التقليدية حيث أنها تخضع فيما تخضع الى مظهرين من مظاهر حركتها العلمية•• وهما — المظهر النفعى ، والمظهر الاقتصادى • وهناك بعض الباحثين عند مناقشتهم لهذا

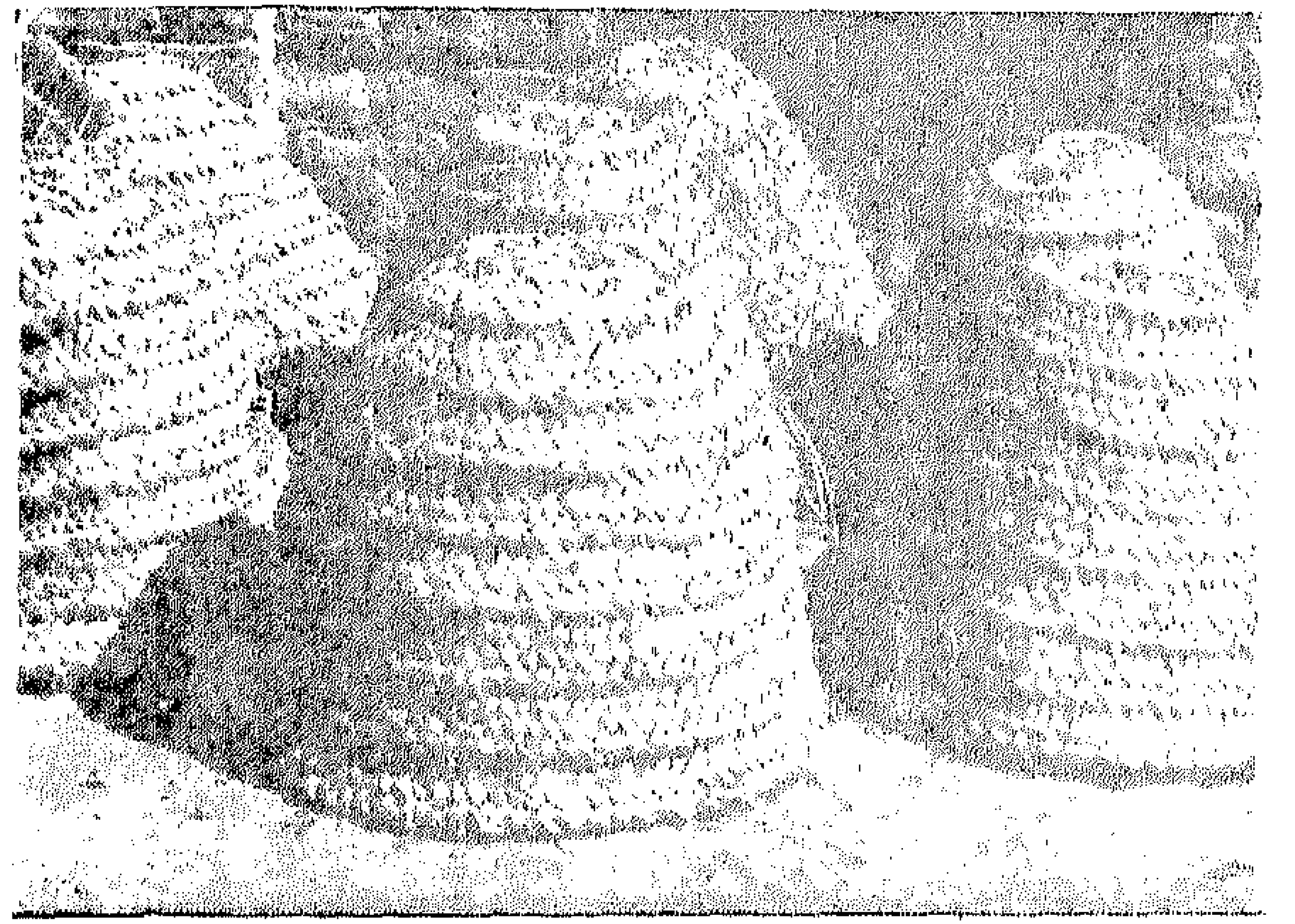


رقم (٤) لوحة تصوير زيتى لأحد المظاهر الاجتماعية الريفية للفنان سيد عبد الرسول

الموضوع يؤكدون على المظهر النفعى ، والمظهر فى استمرارية الحرفة باعتباره أحد مظاهر الثقافة المادية أيضا • والبعض الآخر منهم يولون عناية كبيرة للاتجاه المقابل ويهتمون بالمظهر الاقتصادى باعتباره هدفا رئيسيا للحرفى من وراء تصنيع أدواته أو الاعلان عن بيعها • بصرف النظر — حقيقة — عن أى المظهرين يمكن البدء به : الا أنه من الناحية المنطقية توجد علاقة وثيقة مباشرة بين المظهرين المحددين • وكل من المظهرين لا يستغنى عن الآخر ولا وجود لحرفة ما ولا تتحقق الجدوى منها بعيدا عن الجمع بين المظهرين باعتبارهما قاعدة صلبة لبناء أى حرفة •

المظهر النفعى حقيقة يقابل الظاهرة الوظيفية للمنتج التقليدى ، بالاضافة الى أن حضوره ورواجه راجع الى الدور الوظيفى الذى يقوم به فى حياة أرباب الحاجة وأن هذا الحضور متوقف على قدرة أى حرفة على فرض أهميتها • وبالقطع لن يتحقق هذا الا اذا كان المظهر النفعى معبرا عن الظاهرة الوظيفية التى من أجلها صنع وطرح للبيع •

ودراسة أهمية المظهر النفعى والصور التى كانت عليها الحرفة فى الماضى ثم اعادة تطبيق العوامل المؤثرة التى عاشت مع تطور الحرفة



رقم (٥) صناعة القفف والتى يستخدم فيها الخامات البيئية وهى فى طريقها الى الانقراض •

وخاماتها والتى صاحبت نظرة المجتمع فى تطورها العملى والمهنى ، وأثر ذلك على تغيير الشكل والمضمون للمنتج خلال رحلته الطويلة • كذلك دراسة تأثير الاتجاهات المعاصرة الصناعية والبديلة ودورها على مستقبل الحرفة •

وعلينا التوقف برهة كنوع من التحفظ لنؤكد ونحن نهم بالدراسة لخاصية الفنون التلقائية أن تلك الأنماط باعتبارها من الحرف العملية فى النشاط الانتاجى الاجتماعى ، تستمدحيويتها من الوظيفة النفعية التى تقوم من أجلها الحرفة ، واذا فقدت أى حرفة تقليدية هذه المزية فانها تختفى ثم تنقرض ، وهو أمر طبيعى •

والواقع أننا عندما نفكر بهذه الكيفية فان تفكير المرء يذهب توا الى الناحية التاريخية لهذا المجال فى مصر • لأنه نشاط بدأ فى تاريخ الحياة العملية الانسانية مرتبط أشد الارتباط وأوثقه بوجود الرغبة عند الانسان فى الترقى والتقدم • ولأنه نشاط تكامل بالتراكم الثقافى عندما اكتشف الانسان قدرته على تقنين الطبيعة بمواردها وتوظيفها لصالحه •

ولعلنا نزعم بحق أن التاريخ الانسانى المصرى برمته قد بدأ فى حقيقة الأمر عندما شرع الانسان فى تهذيب ثورة وفيضان نهر النيل بشكل ما ، وعندما فكر هذا الانسان فى صنع أدوات الفلاحة والبناء والاستيطان وتكوين المجتمعات ، أى أن هذا التاريخ بدأ بارتباط شديد بقيام مظاهر الحياة العملية والانتاجية وبالتالى ساعد هذا المناخ الجديد على تكوين ثقافة المصريين المادية على مر العصور •

والتاريخ الحرفى المصرى يؤكد على أن أدوات الزراعة والفلاحة من الأمور التى اشتهر بها المصريون وأتقنوا صناعتها وتوفيقها لأغراضهم • والى جانب ذلك قامت عدة حرف أخرى كانت فى وقتها قمة التكنولوجيا ، ومنها الاستغلال الأمثل لبعض المنتجات الخزفية فى رى الأرض والحدائق• وصناعة أدوات الصيد للحيوانات والطيور والأسماك • وصناعة أدوات الرسم والنحت والنقش وتقطيع وتهذيب وصقل الأحجار ـ صناعة وسائل النقل ـ صناعة معدات ثقب الخرز والابر ـ تصنيع المعادن وأدواتها المختلفة من سبك وصهر وتحلية وأشكال الصياغة وعمليات الكشف وتصنيع الذهب ـ أشغال التطعيم وصناعة الحلى ـ صناعة القيشانى ـ تصنيع العاج والعظم والرخام ـ تصنيع أدوات النجارة بمختلف منتجاتها المتعددة ـ صناعة المراكب والأسلحة والعربات الحربية ـ تصنيع الجلود والأحذية والنعال ـ حرفة التنجيد وتصميم وأشغال الأزياء ـ أدوات المكواة ـ صناعة المشروبات ـ صناعة الطوب ومعدات البناء ـ صناعة أدوات الدهان وخاماتها الطبيعية ـ صناعة العطور والصباغة ـ صناعة الخبز والفطائر ـ صناعة الورق وأدوات وأحبار الكتابة وأدوات التحنيط والطب والعلاج • صناعة النسيج والحبال •• صناعة السلال وأدوات المعتقدات الشعبية•صناعة النيكل وأدوات المعتقدات الشعبية صناعة الشموع وأدوات الانارة • وبعد ذلك فن التجليد واكتشاف المخطوط المصرى ـ فن الايقونات ـ الخرط وفنونه المتعددة ـ صناعة الزجاج ـ فن المرسمات النسجية والوشم • صناعة الحلوى والكعك ••• الخ •

وربما يعود الفضل فى اكتشاف القيم العملية والسلوكية عند المصريين القدماء وفضلهم على العلم الحديث ، الى ما عرفناه عنهم من صناعات وحرف وهندسة البناء ، ونستطيع أن نقرر فى ذات الوقت أن الظواهر الحرفية وتشكيلاتها المختلفة وردود أفعالها قد أثرت بلا جدال فى صياغة الشخصية المصرية من حيث بنائها الجسمانى والحركى ، وهذا وحده يكفى لأن نهتم بهذا الموضوع ودراسته دراسة قومية •

ربما كان من البديهى عند استعراض هذا التاريخ الحافل للثقافة المادية وللحرف التقليدية أن ننظر الى أهمية ما طالبنا به فى البداية من ضرورة الربط بين وجود الحرفة وأهمية دورها النفعى فى الوقت الحاضر ودراسة امكانية استمرارها •

الزمن الميكانيكى فى مقابل الزمن العضوى :

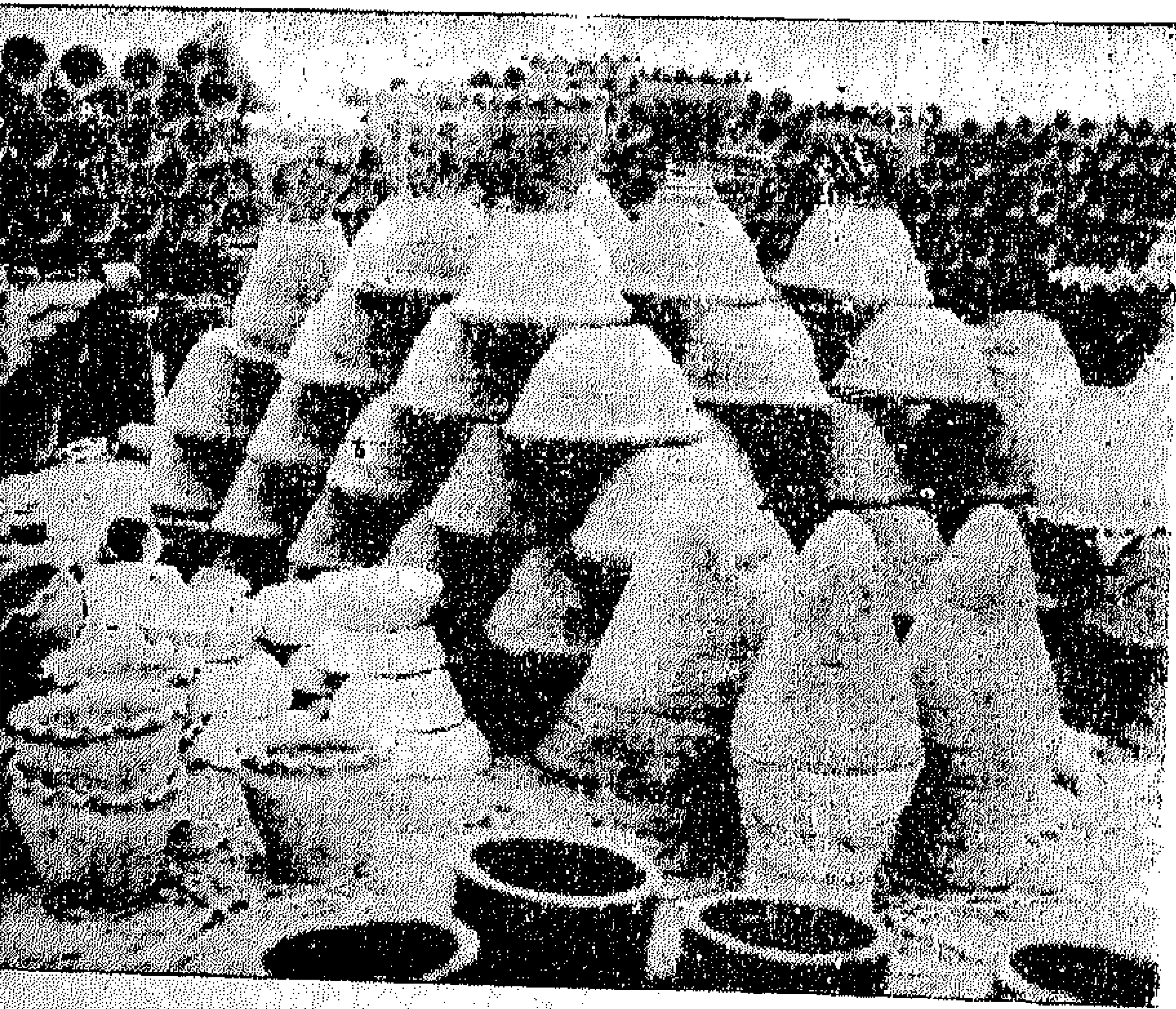
أنقل هذا العنوان كما هو بالضبط من المؤلف القيم « الغرب والعالم » [تاريخ الحضارة من خلال

موضوعات] للمؤلف كافين رايلى ، وترجمة الأستاذين د٠ عبد الوهاب المسيرى ـ د٠ هدى عبد السميع حجازى ، لأهميته ومطابقته لأهداف وأفكار هذا الموضوع ٠ يرى لويس ممفورد أن الشرط الأول لخلق عصر الآلة هو اختراع زمنى ميكانيكى ، يحل محل الزمن العضوى أو الطبيعى ٠ كان من الضرورى فهم الزمن من خلال أجزائه المكونة ، أى كان يجب تقسيمه ٠ وقد تحقق هذا باختراع الساعة ٠ لقد كان انجاز كشف الساعة يفوق معرفة الوقت وتقسيمه ٠ وتعدى ذلك الى حد فرض نوعية جديدة من ثقافة الساعة ٠ تبدو أهميتها فيما تم صنعه بعد ذلك من أشكال متقدمة تتطلب قياس الجهد والوقت، وتتطلب حدا من الدقة يتزامن مع ضبط الزمن المحرك لها ٠ ولم يعد الأمر قياسا بالرؤية ٠ وخضوعا للعوامل الطبيعية أو تغيير الليل بالنهار وبالعكس أو غروب وشروق الشمس،وانما أصبح للقياس الرياضى والترقيمي دورهما فى مضمون الحياة ٠ ولم يعد الفرد يقول : سأزورك بعد العشاء أو قبل المغربية ، انما يقول : سأزورك الساعة كذا وبالضبط فى كذا ٠ ولم تعد الأمور تقال أن فلانا قطع المسافة بين مصر والسعودية فى حوالى عشرة أيام ، بل قطع المسافة فى ساعة واحدة وأربعة وأربعين دقيقة وخمسة عشر ثانية وعشر من الثانية ٠ يقول كافين رايلى فى هذا المعنى : أن الساعة ، لا المحرك البخارى هى الآلة الرئيسية فى العصر الصناعى الحديث ٠ لأن كل مرحلة فى تطور الساعة هى الواقعة البارزة والرمز النموذجى للآلة ، وليست ثمة آلة أخرى الى اليوم منتشرة قدر انتشار الساعة فى كل مكان ، ٠٠٠٠ ، أن الساعة نوع من الآلة الطاقة نتاجها هو ، الثوانى والدقائق ، وهى بطبيعتها الأساسية قد فصلت الزمن عن الأحداث الانسانية وساعدت على خلق الايمان بعالم مستقل قوامه تعاقبات يمكن قياسها رياضيا ، وهو عالم العلم الخاص ، ولا يوجد ـ سوى أساس واه نسبيا لهذا الايمان فى التجربة الانسانية المعتادة ٠

وبالقطع أن كشف الساعة قد أحدث تغييرا شاملا فى حرفة معرفة المواقيت والتى كانت تستغل فيها أدوات تقليدية غير معقدة ، كما أنه أوجد نوعا من الثقافة يمكن أن يقال عنه ثقافة الوقت ٠ ولا شك أيضا أن التفكير فى تطوير كشف الساعة من أداء الى أحجام مختلفة ٠ قد أدى دورا وخدمة هائلة لصناعات أخرى قدمت خدماتها لصالح هذه الحرفة ٠ يقول كافين رايلى : لم يكن من الممكن ملء العالم بالآلات الا بعد أن أصبح قابلا للقياس الدقيق بطريقة لا علاقة لها بالانسان ٠ فقد كان على أجزاء الآلة أن تعمل فى الوقت المحدد تماما ـ كالساعة ـ لكن أجزاء الآلة كان ينبغى تصميمها وبناؤها بدقة ٠ أى كان يجب قياس كل جزء بدقة ٠ وهكذا أصبحت المقاييس الموحدة والمجردة للمسافات والزمن (الأمتار والسنتيمترات والأرطال والأوقيات) ضرورية ضرورة مقادير الوقت الموحدة » ٠

وفهم التغير الدينامى الذى أثر فى احدى ميكانيزمات الفكر الاجتماعى بنوعية جديدة من الاكتشافات العلمية كالساعة مثلا ، والتأثيرات المادية والمعنوية التى تتابعت بعد ذلك فى الحرف المختلفة ٠ يوضح لنا معنى خلق ثقافة جديدة نتيجة دخول عصر الميكنة الزراعية ـ مثلا ـ فى حياة المجتمع الريفى وأثر ذلك على كافة الأنشطة الحرفية وبالتالى على الشكل التقليدى الموروث وعلى البيئة العامة لهذا المجتمع ٠ ايمانا منا بأن العلاقة مترابطة ومتشابكة على أساس من التفاعل بين ظاهرة الزمن الميكانيكى فى مقابل الزمن

رقم (٦) حرف تقليدية موروثة وبها عمق تاريخى وتتميز بالأصالة ٠



العضوى . وستبقى بعد ذلك العلاقات المتشابكة لدخول الميكنة الزراعية ليس الا صورة عرضية تعبر عن مظاهر التغير الثقافى المصاحب لعصر الآلة .

ومن هنا تعد الثقافة الجديدة على تلك الصورة هى مجمل انعكاسات الأنشطة الحديثة وهى نتيجة ردود أفعالها . ومن ثم فان أى تغيير يطرأ على النشاط الانسانى التقليدى ويؤثر فى احدى مكوناتها يؤثر على جوانبها الإخرى ويمهد لهـا الطريق نحو التوقف . ولا يعنى هذا أن التخلى عن الثقافة التقليدية أمر يحدث بطريقة مباشرة وبدرجة واحدة فى وقت واحد . وانما هو أمر يحدث بالتدرج بين مد وجذب ، حتى تصبح الثقافة الموروثة حقيقة ماثلة والتخلى عن كثير طريقها نحو السيادة حتى تأخذ مسارها نحو تشكيل ثقافة تقليدية من نوعية جديدة بعد أن تتوافر لها مقوماتها وخصائصها وبعد أن تكتسب عنصر الزمن فى صالحها . وهكذا حتى تواجه الثقافة الجديدة ثقافة أحدث تقوم بالدورة نفسها .

ويصبح واقعا ملموسا التخلى عن مقومات الثقافة الموروثة حقيقة ماثلة والتخلى عن كثير من التعاملات والقيم الثقافية الساكنة حقيقة أيضا أمام كل وافد ثقافى نافع ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ـ عندما تخلى المجتمع التقليدى عن استعمال الدابة فى الترحال بعد أن توافرت له وسائل الانتقال السريعة كالقطارات والسيارات ،توقفت معها عدد من الحرف التقليدية كصناعة البرادع والخراج ولوازم تزيين الخيول وصناعةعجلات الكارو والكاريتا والحنطور وغيرها. واستدعى الأمر انشاء عدد من الورش الميكانيكية واطارات السيارات والكهرباء والطلاء داخل المجتمع التقليدى ، وتحولت معها الأيدى الزراعية الى أيدى عاملة تحمل معها ثقافتها المعنوية القديمة كالايمان بالحسد ووضع الأحجبة والمسابح وغيرها داخل الوسائل العصرية الجديدة ، الا أن ثقافتها المادية تأخذ طريقها نحو الاذابة والانصهار داخل الثقافة التكنولوجية الجديدة . صورة (١) ، وصورة رقم (٢) .

والأمثلة على ذلك كثيرة ، فدخول الكهرباء لهذه المجتمعات أبطل معه استخدام الفانوس واللمبة الجاز لتتوقف معه بذلك حرفة تقليدية . وانتشار التليفزيون والفيديو ببرامجهما الالحاحية توقف معه نشاط السامر والأراجوز والمداحين وقل عمل الشعراء الشعبيين ، وقضى على أغلب فنون البيئة فى مجال فنونها التعبيرية كالغناء والرقص ـ بحيث أصبحت السمة الغالبة لها الانعكاسات المأخوذة من تصميمات تلفزيونية المحركات ومن كلمات مؤلفة للأغانى . ثم علوم الفضاء واكتشاف الانسان للشكل الحقيقى لسطح القمر الى جانب مسلسلات الخيال العلمى ، كلها أدت الى اعادة النظر فى التأملات الانسانية وجعلت الفرد التقليدى ينظر الى واقعه بنظرة مادية أكثر. وهناك جانب آخر من جوانب الثقافة التقليدية قد تأثر كل التأثير بتلك الكشوفات الجديدة ، ألا وهو شكل الزى والملبس والتخصص البيئى لهما . فبعد انتشار مصانع الملبوسات الجاهزة والمحلات والبوتيكات داخل هذه المجتمعات التقليدية ، أصبح التخصص البيئى وملامحه المتميزة وصناعته اليدوية تأخذ طريقها نحو الانقراض بعد أن تشابهت الأزياء والملابس فى كل البيئات وبعد أن توقفت حركة صناعة الأزياء الشعبية لجأ الأفراد الى كل ما هو وافد ووارد على حسب موضة العصر . صورة رقم ٣/ ٤ .

ومن منظور آخر على احدى المجالات الحرفية الأصيلة والتى لها قوة وتاريخ ولها تأثيرها على عدد من الحرف الأخرى الى جانب دورها الاجتماعى الهام . ألا وهى حرفة صناعة أدوات الفلاحة والرى فى الثقافة المادية الريفية بمصر . وكما هو معروف أن الانسان المصرى أدرك هذه الصناعة قبل غيره فى أماكن أخرى من العالم القديم ، وعرف عنه حسن الأداء والمثابرة وتكامل النظام والتخطيط له ، الى جانب قدرته على الاستعانة بالأدوات المعاونة فى عمليات الحرث والعزق والحصاد مع نظام رى متقدم حين ذاك . ويدهش المرء أحيانا عند مشاهدته للوحات ملحمة الحصاد المنقوشة على جدران المعابد فى الحضارة المصرية،من أمر تلك الاختراعات البادية فى بساطة مظهرها بتعقيدات مفرداتها للأدوات والآلات

المستخدمة حين ذاك • والتى ظلت الحاجة اليهـا والى استعمالها أكثر من عشرة آلاف سنة مستمرة وهى تؤدى وظيفتها بنفس الكفاءة التى اخترعت من أجلها • والأمر الذى لا شبك فيه أن تلك الاختراعات القديمة قد أدت الى الكشوفات الحديثة البعيدة الأثر من حيث الأفكار والوظيفة اذ أدت مثلا الى آلات الميكنة الزراعية بكل مقوماتها العصرية مثل الجرار ومواسير المياه والصوب والمعامل والورش والكيماويات والأسمدة ومناهج الاقتصاد الزراعى بوجه عام • وعلى ذلك فانما تعود لهذه الكشوفات الحديثة المذهلة أهميتها بالنسبة لامكانيات الاختراعات الماضية وامكانياتها الوظيفية والحاجة اليها • ولولا معرفتنا بتلك الاختراعات القديمة لكان من الجائز حقا أن نعتقد أن ما أسهم به العلم الحديث والمعاصر ، ليس الا أمر بسيط للغاية لا يستحق هذا الاهتمام فى استخدامنا لوسائله عوضا عن الأدوات التقليدية من محاريث ومناجل ونوارج وغيرها من آلات الرى كالشادوف والطنبور والساقية ، وهذه الآلات واعترافا بفضلها عاشت فى خدمة الفلاح والفلاحة سنوات طويلة وكانت خلالها لها فعاليتها وقدرتها على الانتاج ، الى أن جاءت الثورة التكنولوجية الزراعية الجديدة بآلاتها الميكانيكية لتفوق قدرة الأدوات التقليدية أداء وخدمة مع امكانية تجميع عدد من العمليات السابقة فى عملية واحدة صورة رقم ٥ ، ٦ •

يمكننا بعد ذلك أن ندرك أهمية الميكنة الزراعية لقطاع المجتمع الريفى فقد أصبحت تلك الميكنة فى خلال فترة وجيزة من تطبيقها بالنسبة لهذا القطاع ذات فائدة كبرى لانتاج كميات مضاعفة من المحاصيل الزراعية واليوم تنتج الميكنة الزراعية كل شىء وتقوم بكل شىء وبتكلفة تقل كثيرا عن تكلفة الانتاج اليدوى التقليدى وفى زمن أقل •
وهذه هى فاعلية الموضوع ، وهى المشكلة العملية له فى آن • فعلى سبيل المثال لو تناولنا أنموذجا للاجراءات التى تتبع فى زراعة أحد المحاصيل الزراعية — كالقمح — فنجد أنها تمر بعدة خطوات متصلة من الناحية الفنية — حرث الأرض — عزق الأرض — بذر الحب — حصاد القمح — حزم السنابل — تعبئة المحصول ونقله الى مخازن الغلال — ثم اجراءات تصريف المنتج • هذه الاجراءات كانت تبعا للأسلوب التقليدى تحتاج الى الجهد العضلى الانسانى والحيوانى والى عدد من الأدوات التى تعمل بالطاقة اليدوية • وعندما حلت الميكنة الزراعية لتقوم بهذه الخطوات جميعها باشراف ذهنى فقط من الانسان وأصبحت الاجراءات تجرى بأسلوب أدق وفى زمن أقل • ومن ثم أصبحت الميكنة الزراعية بعدا انسانيا الى جانب البعد الوظيفى فى نشاط المجتمع الريفى • وبعد أن أمست الأدوات الزراعية التقليدية تحمل طابعا بيئيا مميزا وحملت معها السمات الانسانية الريفية ، أصبحت الميكنة الزراعية بآلاتها شعارا جديدا للتقدم فى القرية المصرية •

وعلى هذا تؤذن ميكنة الزراعة بظهور ثقافة زراعية جديدة وتؤذن أيضا بظهور ثقافة عامة جديدة داخل المجتمع التقليدى • وعند النظر الى ما استجد فى البنية التقليدية من مشروعات مصاحبة لدخول الميكنة الزراعية وايجابياتها وسلبياتها ، نجد أنها تدور فى الآتى : —

١ — انشاء مشروعات الصيانة والميكانيكا ومصانع قطع الغيار التى احتاجت الى أيدى عاملة سحبتها من العمالة الريفية •

٢ — انشاء محطات الوقود ولوازمها •

٣ — انشاء الطرق الممهدة والعريضة وعمليات الانارة وشبكة المواصلات •

٤ — ظهور أنواع جديدة من اصابات العمل والحوادث لم تكن أمورها معروفة من قبل •

٥ — عدم الاهتمام بالثروة الحيوانية كعامل معاون فى خدمة الفلاح فى عمله كطاقة لتشغيل المحراث والساقية والنورج الى جانب ما يستفاد منها من لحوم وألبان •

٦ — انعكس طابع السرعة والقلق على شخصية المزارع وأصبح كثير السفر الى المدن •

٧ — أصبح هناك فائض فى الأيدى الزراعية نتيجة استخدام الميكنة الزراعية وعدم ميل الأجيال الجديدة للعمل فى الحقول • مما دفع الكثيرين منهم الى الهجرة للمدينة والى عواصم المدن للعمل فى أشغال مهنية أخرى •

٨ ــ تطلب الأمر تغيير نمط المسكن الريفى وأصبح الفلاح يبنى مسكنه بالطوب الأحمر والمسلح ، رجاء لطلب الشكل الأفضل وبناء عدد من الطوابق مع امكانية فتح محلات أسفل المسكن ٠

٩ ــ زاد الاهتمام بشراء المواد الغذائية واللحوم الحمراء والبيضاء والكساء من المحلات المنتشرة داخل هذه المجتمعات ٠

١٠ ــ الاهتمام بالتعليم والبعد عن الفلاحة حتى أصبحت القوى المتعلمة لها تأثيرها فى أحداث التغير الاجتماعى ٠

١١ ــ تحول المجتمع التقليدى من مجتمع انتاجى الى مجتمع استهلاكى اعتمادا على الدولة فى توفير كافة احتياجاته ٠

١٢ ــ أحدثت الميكنة الزراعية تغيرات فى الأفكار والعادات التقليدية وبالتالى فى الأنظمة والمبادى والقيم التى كانت تحكم مثل هذه المجتمعات ٠

١٣ ــ أدى نمو استخدام التكنولوجيا فى القرية المصرية الى تشابك فى العلاقات الثقافية بعضها ببعض بصورة لم تكن عليها فى أى وقت من الأوقات العلاقات الثقافية الريفية السابقة والتى كانت ملامحها بادية ومحددة وأصبحت الآن بلا معالم واضحة يمكن تقنينها ٠

١٤ ــ أصبحت المجتمعات التقليدية على خريطة مصر ككيان صغير ــ وانتقلت العادات الحديثة بصورة سريعة عميقة وتلقائية بينها ٠ حتى أصبحت كل المشاكل الناجمة عن هذه التغيرات عامة بالنسبة لكل المجتمعات حتى غير المتشابهة ٠

١٥ ــ توقفت الى حد كبير الرغبة فى الأشغال اليدوية ، وتعطلت ملكة الابداع الفنى وحب الفنون التقليدية ، وأصبحت الرغبة شديدة فى امتلاك كل ما هو منتج آلى أو مطبوع ٠

١٦ ــ انصرف المبدعون التقليديون الى المشاركة فى الأنشطة العملية الحديثة وتوقفت أشكال الابداع الشفاهى والتعبير الحركى والغنائى الشعبى ٠ صورة رقم (٧) ٠

١٧ ــ استغنى المجتمع التقليدى عن أغلب الحرف التقليدية بعد أن حلت المنتجات العصرية محلها فى الوظيفة كحرفة الفخار مثلا ، واستغل بدلا عنها المنتجات المصنوعة آليا من البورسلين والبلاستيك والميلامين ٠

١٨ ــ غابت الملامح المعبرة عن كل بيئة فى مجال المأوى والمسكن الشعبى واستبدل بدلا عنهما نظام العمائر المتشابهة ٠

١٩ ــ ساعد تواجد الثقافة التكنولوجية الجديدة على انتشار مفاهيم جديدة خاصة بالوقاية من الأمراض والعلاج عند الأطباء المتخصصين والاهتمام بالمظهر الشخصى للفرد والميل الى التعليم والهجرة والعمل فى الخارج ٠ كل ذلك خلق أطرا غير متناسقة ونسقا جديدا فى الثقافة الشعبية ٠

٢٠ ــ ستتعود الأجيال الجديدة على مسميات ومصطلحات حرفية تتفق مع الثقافة الجديدة ، وستضيع مع الوقت المسميات الحرفية التقليدية كمكونات الساقية مثلا : الصوادير ــ الجازية ــ الكبير ــ الصغير ــ الطارة ــ الشدة ــ القواديس ــ كما انسحبت مسميات العملة النقدية التى كانت تستخدم فيما مضى ٠

٢١ ــ ستصبح الأقاصيص والحكايات الشعبية نوعا من الطرف وسيثير قصها نوعا من الدهشة لتحل محلها حكايات علوم الفضاء وغرائب الطبيعة والخيال العلمى ٠ ولن يعد السؤال التقليدى يدور حول ثقافة الأمس بل عن ثقافة المستقبل ٠

أن ذكر الايجابيات يعد حقيقة وذكر السلبيات هو حقيقة أيضا ولكن الحقيقة الأكبر تكمن فى تشكيل ثقافة جديدة لها شموليتها وعناصرها المتكاملة ومناخها الصحى ٠ وهو أمر ضرورى وحيوى ومنطقى لصالح الانسان والمجتمع ٠ لذلك كان من الضرورة أن نطرح تساؤلا مهما وسط هذا البحث : هل هناك امكانية لتشكيل ثقافة شعبية جديدة ؟ ٠ يجيب عن السؤال احد الباحثين الأمريكيين ورئيس تحرير مجلة الفولكلور فى احدى الولايات الأمريكية اثناء محاضرته فى معهد الاثنوجرافيك والديالوجيكال ببوخارست : ان عالم اللوارى والتريل وعالم الطرق السريعة الليلية ــ خلق نوعا من الحواديت والحكايات والأمثال والأغانى أصبحت تعيش بين السائقين والنباعين ، لا يعرف بالتحديد مبدعوها الا أنها أصبحت تتداول شفاهة بينهم ويرددها

أيضا معهم أصحاب ورواد المقاهى والمطاعم على هذه الطرق • وان هذه النوعية من الثقافة الشفاهية الجديدة ، بعد دراستها ، وجد أنها تحمل عددا من الخصائص الشعبية ما عدا بعد العمق الزمنى والذى هو بمثابة التاريخ لها • كما يبدو أن مفهوم البيئة بعد التغيرات الثقافية التكنولوجية الجديدة قد تبدل تماما حيث أصبح المفهوم يخضع لنوعية القطاعات والتجمعات والتخصصات المهنية أكثر من المفهوم الجغرافى السابق • وأضاف : أن التعبير الشفاهى عندما يأخذ طريقه نحو الجمعية أو الجماهيرية يصبح أهم وسيلة ذهنية تفجر معها عددا من أشكال التعبير المادى وتصبح وظيفتها الرئيسية هى أنها توحى بانتاج بعض الأشكال المادية التى تجد قبولا نفسيا وجماليا من صانعها الى حد وضعها فى مكان بارز فى عربته أو تعليقها على صدره أو أن يهديها الى من يحب •

التخطيط للحرف التقليدية ومستقبلها والأسس التى تقوم عليها ووسائل انجاحها : ــ

يتسم العصر التكنولوجى باتساع نطاق خطط التنمية والانعاش الاجتماعى والاقتصادى وتنوعها وضرورة تنفيذها لمسايرة حتمية التغيير • ويتطلب ذلك تكتل الجهود وتكامل الأهداف وضرورة التنسيق بين الأجهزة المعنية بتنفيذ تلك الخطط • ومن ثم أصبحت الحاجة ماسة الى تخطيط تعليمى وثقافى واعلامى عام • وهذا التخطيط لا بد وأن يرتكز على سياسة تنموية واضحة ، **وأهم نقط الارتكاز هى : ــ**

١ ــ دراسة الثقافة القومية الأعم دراسة متكاملة ودور الثقافات البيئية والمحلية ومكانتهما فى الثقافة الجديدة •

٢ ــ تغير المفهوم التقليدى عن « البيئة وخواصها » ونواتجها الابداعية وثقافتها المادية •

٣ ــ ينبغى أن يعبر التخطيط عن وعى عال لمتطلبات الثقافة التكنولوجية المعاصرة •

٤ ــ يجب الاتفاق على الأهداف والغايات التى يحققها تجانس العمل بين الأجهزة التعليمية والثقافية والاعلامية •

٥ ــ ينبغى دراسة الحرف التقليدية بصورة كاملة من حيث المقومات الوظيفية والاقتصادية وحصر الامكانيات المادية والمعنوية والعينية والكفايات الحرفية ، وذلك لتحديد الاطار العام لشكل المستقبل لها فى نطاق تنفيذ سياسة التخطيط •

٦ ــ ضرورة رسم الخطوط العريضة للتخطيط على دراسة موضوعية وأن تشمل الخطط مشاريع طويلة الأجل تعمل على تنمية هذه الحرف ومشاريع قصيرة الأجل تعمل حاليا على حماية باقى الحرفيين واحتضانهم •

وليست هذه الركائز ــ رغم أهميتها ــ بالتى تكفى وحدها لانجاح هذه الخطط وضمان مستقبلها وتحقيق نتائجها وانما لا بد من متابعة الجهد ومواصلة البحث عن أفضل الأساليب ، لأن عملية التخطيط ليست عملية سهلة الأداء ولكنها عملية لها دلالتها الخاصة من حيث تزايد أهميتها تبعا لتعقد المشاكل الثقافية الناجمة عن التعارض بين الثقافة الجديدة والثقافة التقليدية • وهى عملية شاقة ومهمة لأنها تتصل بالعنصر الانسانى مباشرة وملكاته الابداعية والانتاجية وأنشطته اليدوية • وتتصل بتنسيق رغباته مع المعاصرة وتكامل أهدافه نحو التحديث وتعمل على اعادة التوازن بينه وبين الجديد •

وبالرغم من الصعوبات التى يمكن أن تواجهنا، فان التخطيط هو العملية المنطقية التى لا غنى عنها فى موضوعنا هذا للتغلب على المشاكل المتمدة السلبية التى سيواجهها المجتمع التقليدى وأن نجعله يتوافق مع روح العصر وثقافته •

وفى هذا الصدد يمكن أن نحدد الخطط التى يجب أن توضع فى اطار التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية :

١ ــ التخطيط التعليمى الحرفى التقليدى فى مجال الفنون الشعبية •

٢ ــ التخطيط الثقافى فى مجال الانتاج الثقافى والحرفى •

٣ ــ التخطيط الاعلامى لنشر الوعى بأهمية تلك الحرف • وعرض تجارب الآخرين فى هذا المجال •

رقم (٧) فرقة الفنون الشعبية بالشرقية من تصميم الفنان سمير جابر



٤ ـ التخطيط السياحي لوضع خطة تسويقية على أعلى مستوى من المسئولية والفهم الاقتصادى لها وهذا يتطلب اعداد البيانات الخاصة بالمشروعات الانتاجية التى يجب أن تضمها الخطة وفى حاجة السوق السياحى لها . وأيضا يتطلب الأمر تحليلا للهيكل الاقتصادى لكل حرفة حتى يمكن دراسة وسائل التغييرات التى يجب وضعها فى الحسبان عند الانتاج ، وذلك لاختيار أفضل الحرف القادرة على الوصول الى الأهداف الاقتصادية والتى تكون لها جدوى فى أهداف النشاط الحرفى ، مع وضع تصور لوسيلة تحقيقها بما يجعل الحرفة فى وضعها الجديد منبعثة من رؤية واقعية ومرتبطة بها .

٥ ـ التخطيط الاجتماعى للحرف التقليدية حيث أن هناك ترابط شديد بين مستقبل هذه الحرف والتنمية الاجتماعية لهـا وعلى الأخص عندما تستهدف تنمية شاملة لها وللحرفيين حين نرفع المستوى الثقافى والتعليمى والمستوى المعيشى فاننا نعمل فى الوقت ذاته على تحقيق مستوى أفضل للتخطيط العام .

والهدف الأساسى من التخطيط هو الابقاء على ظاهرة الحرف التقليدية ونقلها من الناحية النفعية التقليدية لها الى الناحية التى تظل فيها ظاهرة حية فى ضمير المجتمع ، وهو العامل الأول من عملية الانتاج .

كما أن تحديد جدول زمنى لتنفيذ التخطيط على أن يكون متوازيا مع خطة التنمية الشاملة ذلك حتى لا تتصارع الأجيال كل بثقافته ،وحتى لا يصبح المجتمع التقليدى مملوءا بالفراغات بعيدا عن الحركة الابداعية والانتاجية .

وأخيرا ـ لعل الجهود التى تبذل فى السنوات الأخيرة من وزارة الثقافة تتجه أولا وبالذات الى البث الثقافى وتقديم كل ما هو جاهز الى المواطن من فكر مطبوع أو مسموع أو مرئى . وهى جهود ليست بالكثيرة حيث أن البث الثقافى عن طريق **أجهزة ثقافية لن يقف فى مصاف البث الثقافى** الذى يقوم به جهاز الأعلام بوسائله العديدة .

ولهذا فان الجهد الحقيقى المطلوب من جهاز (الثقافة الجماهيرية) هو العمل على الانتاج الثقافى وذلك بالكشف عن المبدعين فى كل موقع واتاحة الفرصة لهم لتقديم انتاجهم فى كل المجالات الفنية والأدبية والتعبيرية . ولكن الطريق ما زال طويلا وشاقا والموضوع لا يحتمل السرد طويلا وسوف نتناوله فى عدد قادم عندما نتطرق الى المظهر الاقتصادى وآثاره الاجتماعية .

المراجع :

١ ـ هنرى برستيد ـ فجر الضمير ـ ترجمة سليم حسن .

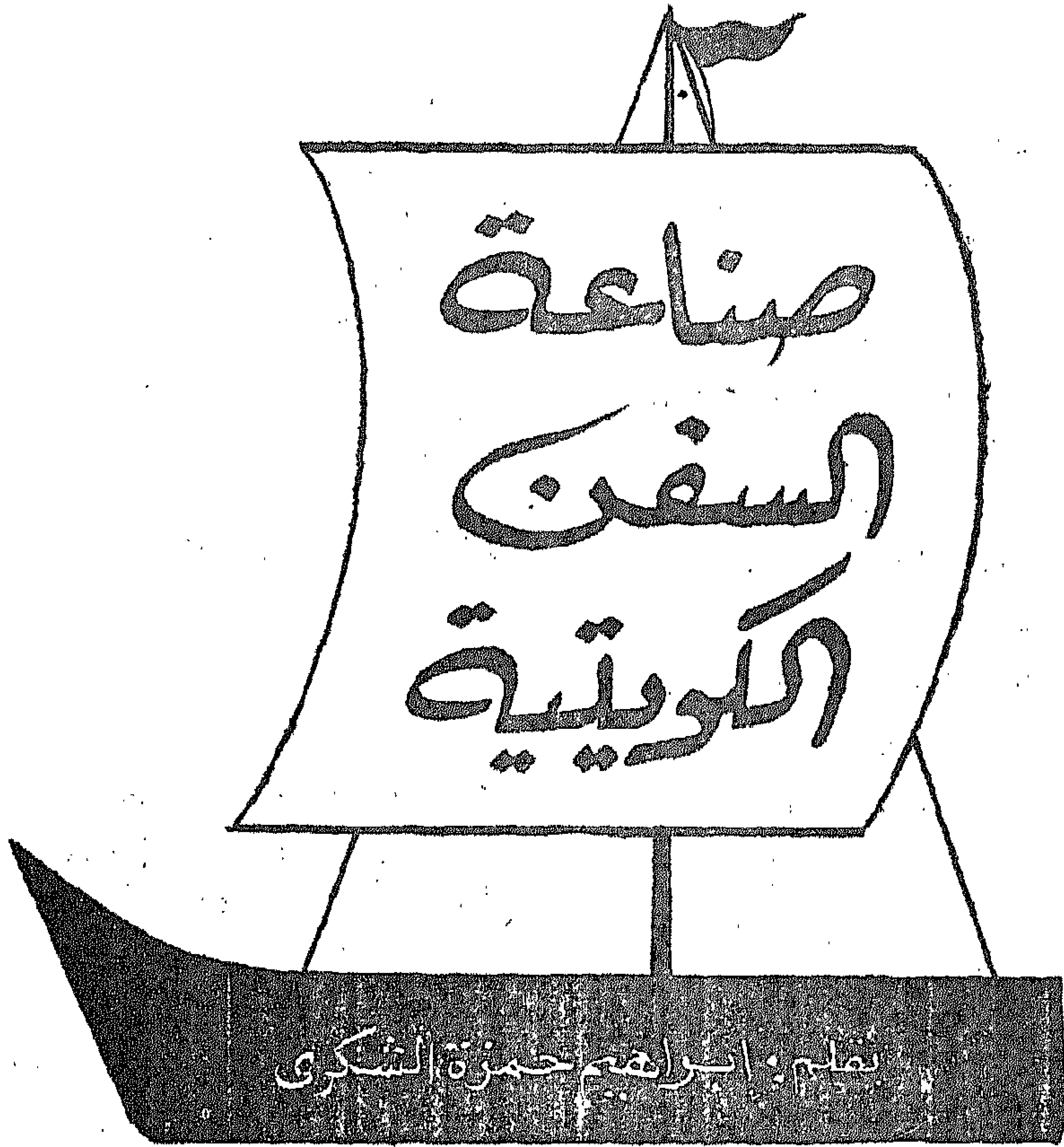
٢ ـ موريس جنزبرج ـ علم الاجتماع ـ ترجمة د. فؤاد زكريا .

٣ ـ أبو حامد الغزالى ـ أحياء علوم الدين ـ ط دار الكتب .

٤ ـ كافين رايلى ـ الغرب والعالم ـ القسم الثانى ـ ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى د. هدى عبد السميع حجازى ـ عالم الفكر ـ الكويت .

٥ ـ ابراهيم حسن حنبل ـ الخدمة الاجتماعية العمالية ـ (بحث مقارن) ـ القاهرة ١٩٨٠ .

٦ ـ محرم كمال ـ تاريخ الفن المصرى القديم ـ دار الهلال ١٩٣٧ .



تعرف صناعة السفن في الكويت والخليج بقلافة السفن ، وكلمة القلافة هي لفظ عربي ، وتفسيرها قلف السفينة أي خرز ألواحها بالليف ، وجعل في خلالها القار أي « الزفت » والقلف والقلافة بمعنى القشر .

وتنسب قلافة السفن الى القلاف الذي يقوم بصف الاخشاب ونجارتها وقلافتها ، وهي عملية صعبة وشاقة يقوم بها القلاف منذ طلوع الشمس حتى غروبها .

وكان للقلافون أو القلاليف دور رئيسي بارز في التكوين الحضاري للخليج وبناء اقتصادياته ، بل أن القلاليف كانوا قبل اكتشاف النفط يشكلون قاعدة اساسية للثروة الوطنية ،حيث كان المصدر الأول للدخل الخليجي هو الغوص على اللؤلؤ والمتاجرة مع الدول الواقعة على خط الابحار .

ولعل مهنة القلافة في الخليج بوجه عام وفي الكويت بوجه خاص مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكويتيين ، حيث أخذها الخلف عن السلف الى يومنا هذا الذي اندثرت فيه مهنة القلافة كصناعة وتحولت الى فن فولكلوري .

وكانت جماعة القلاليف تعيش متقاربة في حي واحد كان يطلق عليه اسم حي البحارنة ، وفي بادىء الأمر كان جميع القلاليف يعملون في محل واحد يطلق عليه اسم العمارة أي مصنع أو ورشة لتصنيع السفن ، وكان الأستاذ يوزع كل واحد على حسب عمله .

وكانت مهنة القلاف في الماضي مربحة، لذلك نرى أن ظروفهم المعيشية كانت حسنة ويذكر بعض القلاليف أنه لكثرة عملهم كانوا يعملون في منازلهم .

وقد اشتهر في الكويت والخليج العربي عدد كبير من الأساتذة المشهورين بقدراتهم على عمل التصميمات المختلفة الخاصة بالسفن ، التي وصلوا بها الى المحيط الهندي ، والى شرق افريقيا حتى زنجبار وجزر القمر ، واسم الأستاذ يطلق على من يشرف على العمال في صناعة السفن ، وهو بمثابة مهندس السفينة ، يصنع التصاميم والخطوط الرئيسية لصناعة السفينة ، وذلك يكون عن طريق الخبرة والممارسة ، كما يقوم أيضا باصلاح السفينة اذا حدث بها أي خلل أو عطل ، ويرافق البحارة في رحلاتهم الطويلة وذلك لشعورهم بالأمان حين وجوده معهم ٠

الى جانب الأستاذ يوجد المقدمي وهو بمثابة المساعد للأستاذ في الاشراف على عمال الصناعة في السفينة ، وينوب عنه في حالة غيابه حتى لا يتعطل العمل ، ويأتي في الأهمية بعد الأستاذ والمقدمي « القلاف » أي نجار السفينة الذي يقوم بتصنيع خشب السفينة ، ومن ثم يأتي عمل الضرابين أو الضراريب ودورهم هو دق المسامير الحديدية بالأخشاب التي قام بصنعها القلاف، والى جانب هؤلاء يأتي المزوري وهو يعمل في حمل الاخشاب ثم الوليد وهو الصبي الذي يجمع ما يتبقى من صنع الخشب حيث يستعمل كوقود في المنازل ، كما يساعد العمال خلال قيامهم بالعمل بمناولتهم الأدوات المطلوبة للعمل ،وكذلك يكتسب فن الحرفة ، وبمرور الوقت يكتسب خبرة وتتاح الفرص له بأن يصبح قلافا أو أستاذا فيما بعد ٠

لقد تفوقت الكويت في صناعة السفن بالماضي كما اشتهرت في اتقانها وتعديلها عن طرازها المألوف ، مما رفع من صلاحيتها وفعاليتها لعبور البحار والمحيطات ، وغير ذلك من تزويد مناطق أخرى بالسفن ، ولقد شهد الاوربيون الذين زاروا الكويت بمهارة الكويتيين في فن صناعة السفن حيث بلغ الاسطول التجاري الكويتي قبل الحرب العالمية الأولى ٨١٢ سفينة ، وزاد عدد السفن في عام ١٩١٩ حتى بلغ ١٢٠٠ سفينة بين كبيرة وصغيرة ، وكانت اكبر سفينة في الكويت حينذاك سفينة تسمى « يوم نايف » وتضم أكبر عدد من البحارة حيث بلغ عددهم ١٠٩ بحارا ٠

وقد تميزت سفن الكويت عن غيرها من السفن بخصائص تتمشى مع نظم الملاحة وقواعدها وتقوم على أساس عريق ، فجعلوا أجسامها تنتهي بطرف حاد من المقدمة والمؤخرة على سبيل المثال « البوم – والبدن – والتيل – والبقار » ٠

من السفن القديمة التي كانت تصنع في الكويت « البغلة » والتي كانت تستعمل حتى السنوات الأولى من القرن الحالي ، صنعت في سنة ١٨٣٧ ميلادية ، وكانت تستخدم في الأسفار البعيدة لنقل السلع المختلفة بين الكويت وكل من الهند وشرق أفريقيا ولقد أقتبس تصميمها من البرتغاليين الذين غزوا الخليج في أوائل القرن السادس عشر ، كما يقال انها كانت تشبه السفن الأسبانية في العصور الوسطى وذلك لمقدمتها المحفورة ورواقها الواسع ويبلغ طول البغلة حوالي ١٢٠ قدما وقد يصل الى ١٥٠ قدما وحمولتها تتراوح ما بين ١٠٠ – ٥٠٠ طن ، وتحمل ١٥٠ بحارا ٠

وتتميز البغلة بمقدمة منخفضة ومنحنية ومؤخرتها مرتفعة ومربعة وعريضة وهي مزخرفة بنقوش بديعة وفيها قاعات ونوافذ في المقدمة ولها شراعان مربعان كبيران ولم يعد هذا النوع من السفن يصنع حاليا في الكويت وذلك لارتفاع تكاليفها وصعوبة صناعتها نظرا لما تتطلب من جهد ووقت بسبب الزخرفة التي تتصف بها مؤخرتها وهناك أنواع أخرى من السفن تختلف في حجمها واستعمالها وحمولتها وهي على النحو التالي : –

البقارة : وهي تستعمل للأسفار البعيدة والمتوسطة وصيد اللؤلؤ ونقل الصخور وحمولتها تتراوح ما بين ١٠٠ و ٣٠٠ طن ٠

البتيل : وهي من السفن التي تتصف بالسرعة لذلك كانت تستعمل في المعارك الحربية كما كانت تستعمل للغوص وكانت موجودة قبل القرن السادس عمر ٠

البوم : كانت تستعمل في العصور القديمة لنقل وشحن البضائع الثقيلة وتستخدم في الغوص على اللؤلؤ وللأسفار البعيدة الى الهند وسواحل أفريقيا وتصل حمولتها الى ٦٠٠ طن

وأحجام البوم تختلف فمثلا الحجم المتوسط يستعمل لنقل صخور البناء من أحد المناطق الساحلية فى الكويت وهى منطقة العشيرج ونقل المياه من شط العرب بالعراق وذلك بواسطة صهاريج خشبية ٠

والبوم يعتبر من أشهر أنواع السفن وأكثرها متانة فى الخليج العربى ، وكان يصنع فى الهند ولكن بأشراف أساتذة كويتيين ويبلغ طوله ١٢٠ قدما وعرضه ٣٠ قدما وعمقه ١٠ أقدام وحمولة البوم من التمر ٣٠٠ طن ٠

السنبوك : يعتبر من أشهر سفن الغوص ويستعمل للسفر الى اليمن وسلطنة عمان وعبر البحر الأحمر الى الحجاز لنقل الحجاج وحمولته ما بين ٨٠ الى ٣٠٠ طن وكان يستعمل كذلك لنقل السلع بين الكويت ودول الخليج العربى ٠

الشوعى : وهو من أجمل سفن الغوص التى كانت تستعمل فى الكويت ويصل حجمه عادة الى ٧٥ قدما ويتسع لعدد محدود من الأفراد من ٣ حتى ٤ أشخاص ٠

الجالبوت : للجالبوت نوعان ويتراوح طوله ما بين ٢٠ الى ١٠٠ قدم وهو يعتبر من سفن الغوص وكذلك يستعمل فى السفر الى الأماكن القريبة وينقل السلع من الميناء بالكويت الى موانىء الخليج ٠ وأما الجالبوت الصغير فيستخدم لمرافقة السفن الكبيرة خصوصا سفن البوم حيث يستعمل لانقاذ البحارة والسلع المشحونة وذلك عندما تتعرض السفينة الكبيرة للخطر ويتسع الجالبوت ل ٥٠ بحارا ٠

الماشو : يستخدم فى نقل التمور من البصرة الى السفن الكبيرة التى لا تستطيع الوقوف بالقرب من الشاطىء مثل البوم ، كما يستعمل لنقل الماء من الميناء الى السفينة وعند الانتهاء من استعمالها تحمل فوق سطح البوم ، وهى تشبه القارب فى حجمها وطولها ٢٥ قدما ٠

الكيت : تستعمل لنقل الأفراد والمؤن وانتقال الأشخاص بين سفن الغوص ،ويستخدمها النوخذة أى ربان السفينة فى زيارة نواخذ السفن الأخرى فى المغاص ، وهى تتسع لأربعة أشخاص وتعلق على جانبى البوم ٠

الهورى : يستعمل للعبور بين السفينة والساحل ، ويستخدم لصيد السمك فى المياه القريبة من الساحل ، ويصنع من جذوع الأشجار ويتراوح طوله ما بين ١٠ الى ٢٠ قدما ويعلق فى الجانب الأيسر من البوم ٠

الكوتية : هى هندية الأصل ، وتستعمل لحمل التمور والبضائع من البصرة ، وتحمل الأخشاب من الهند الى الكويت ، كما تستعمل للأسفار البعيدة ، واستمر استعمالها فى الكويت حتى الخمسينات من القرن الحالى ٠

الفنجة : وتعتبر النوع الثانى للسفن الهندية الصنع ، تستعمل فى الكويت للأسفار البعيدة وتحميل البضائع من الهند الى الكويت ٠

البدن : تعتبر من السفن المخصصة لصيد الأسماك ونقل الأشخاص بين المسافات القريبة، ويرجع مكان صنعها الى سلطنة عمان ، وهى من السفن التى تستعمل فى المحيط الهندى ٠

البلم : هناك نوعان من البلم ، احداهما مخصصة لصيد الأسماك ، والنوع الآخر مخصص للغوص ويرجع مكان صنعها الى العراق ٠

وبواسطة هذه السفن ركب أبناء الكويت البحر وتنقلوا الى مختلف الموانىء فى رحلات تجارية الى الهند وسواحل أفريقيا ، ويعتبر ميناء الزنجبار من أهم الموانىء للبحارة الكويتيين ، فهى بالنسبة لهم فى ذلك الزمان من أجمل الجزر الغنية بالأخشاب وجنة جميع البحارة العرب ، فقد كانت أسواقها مليئة بالبضائع والفواكه الطازجة ، وكانت هذه السفن تقطع ٦٠٠٠ ميل ، وعند وصولها الى ميناء الكويت يرفع علم البلاد وتصاحب هذه اللحظة الأغانى الخاصة بهذه المناسبة ، ويسمع صوت الطبول والدفوف المعلنة بسلامة وصول الغائبين الى البلاد محملين بالبضائع والهدايا للأهل والأقارب ، وكانوا يرددون هذه الاغنية :

شوف الظهر عندى ولا شوف لغان
وأخير من شوف الظهر شوفه الزور
وأخير منهم شوفه القصر دسما
قصر الشيوخ الى قريب من السور

وتعنى هذه الاغنية شوق البحارة الى العودة

للبلاد ، فرؤية الظهر وهو مكان معــــروف فى ساحل الاحساء أفضل من رؤيته ليفان ، وتعنى كلمة ليفان رأس فى شبه جزيرة قطر بساحلها الشرقى ، والظهر أقرب الى الكويت عن ليفان ، ثم يقولون أن رؤية رأس الزور وهى الآن تعرف بميناء سعود ، وأقرب الى الكويت كثيرا من منطقة الظهر وأخيرا أحسن الأماكن رؤية هى قصر دسمان فالوصول الى قصر دسمان يعنى الوصــــول الى الكويت ٠

وبواسطة هذه السفن غاص البحارة الكويتيون فى أعماق البحار بحثا عن اللؤلؤ ، وكان الغوص على اللؤلؤ يشكل أهمية اقتصادية كبيرة ، وكان يسوق فى اسواق البحرين ودبى والهند ،وبعدها اشتهر اللؤلؤ الكويتى حتى وصل الى أســواق خارجية عالمية مثل باريس وتركيا وأسواق الدول العربية ، على سبيل المثال « حلب » بواســطة الطواويش الكويتيين ، ومفــرد الطواويش يعنى تاجر اللؤلؤ ، وكانت فترة الغوص تســتغرق أربعة أشهر تبدأ من شهر مايو حتى سبتمبر ٠

والغوص عــلى اللؤلؤ فى الكويت ينقسم الى أربعة أنواع وهى على النحو التالى : —

الفنجية : تعنى بدء موسم الغوص ويكون فى شهر ابريل ، وتستخدم خلاله سفينة صــغيرة قليلة العدد من الغواصين ، ويحدد مكان الغوص من منطقة الشعيبة حتى المشعاب ٠

الغوص : يقوم فيه نوعان من السفن ، فمثــلا السفينة الكبيرة لها منطقــة بعيدة عن الساحل فى الميــاه العميقــة وتسمى أهيرات ، والسفن الصغيرة للغوص قرب الساحل ٠

الردة : أى العودة بعد انتهــاء موســم غوص الفنجية وتكون فى شهر أكتوبر ٠

ارديده : وهى بعد انتهاء الردة فى شــــهر نوفمبر تذهب السفن لتبحث عن المحــار قرب الساحل ويمنع الغوص على اللؤلؤ فى شــــهر رمضان بسبب صــــوم البحارة وتقيدا بالدين الاسلامى ٠

واللؤلؤ أنواع مختلفة وله أحجام مختلفة أيضا ومن أشهر أنواع اللؤلؤ « الدانة » ٠

وعند القفال — وتعنى كلمة القفال انتهاء موسم الغوص وعودة البحارة الى البلاد والى ذويهم — يقوم الأولاد والبنات بترديد أغان شعبية مختلفة خاصة لهذه المناسبة منها هذه الأغنية :

يا خوى ما أحلى الخشب ، لزت السيف
كلهــا اصبيبــان تجر المجـــاديف
يا نواخذاهم لا تصـــلب عليهم
ترى حبال الغوص قصص ايديهـــم
يا ليتنى ادهينـــه وأدهــن اديهم
يا ليتنى خيمـــة وأظـــل عليهم
يا لمحــرمه ياللى على الراس طـــيرى
طـــيرى على أخيبى فوق السريرى
يا لمحــرمة منتى بحـلوه على اللاش
حلوه عـــلى أخيبى أبو محزم اقماش

وأما عن الأدوات المستخدمة فى صناعة السفن فهى : —

المنقر : هو الأداة التى ينقب بهـا الخشـــب وغيره ٠

منقر كلفات : وهو عبارة عن قطعــة حديدية يتشعب أحد طرفيها ، الى شعبتين لادخال الخيوط بين الأخشاب وقلفزتها حتى لا تتسرب المياه الى داخلها ٠

الجدوم : هو أداة يستخدمها القلاف لســحت الخشب ونحته ٠

المنشار : وهو معروف لدى جميـــــع الدول العربية ، وله أحجام مختلفة ، ويستخدم لقطع الأخشاب ٠

الشبا : أداة يســتخدمها القـــلاف لمســـك الأخشاب ٠

السكينة : وهذه ايضا تســـتخدم لمســـك الأخشاب ٠

المطرقة : هى الأداة التى يطرق بها المســامير فى أخشاب السفن ٠

المجدع : هو عبارة عن أداة يستخدمها القلاف فى ثقب الأخشاب بواسطة القوس ، لكى يسهل له وضع المسامير ودقها ٠

القوس : وهو عبارة عن خشبة اســـطوانية

يربط بطرفيها وتر رفيع يستخدم فى تشغيل المجدع لثقب الأخشاب التى تصنع منها السفن.

الرندة : هى آلة معروفة لدى الدول العربية باسم الفارة لتنعيم الخشب .

الهنداوه : هى عبارة عن قطعة معدنية مثلثة الشكل مدرجة ومقسمة الى علامات تدرج وبها ثقب يتدلى منه حبل رفيع فى نهايته ثقل صغير من الحديد ، وهى تستخدم فى ضبط درجة الميل وميزان السفينة .

الخيط : يستخدم فى قياس أطوال الأخشاب اللازمة لصنع اجزاء السفينة المختلفة .

الشاكة : وهى الطباشيرة التى يعلم بها أستاذ السفينة على الأخشاب المستعملة فى صناعتها .

الميبر : عبارة عن ابرة كبيرة أو مسلة تخاط بها أشرعة السفن .

البلد : عبارة عن كتلة من الرصاص لها عروة يربط فيها حبل به علامات لقياس عمق المياه .

وقد انقرضت هذه الصناعة فى الوقت الحاضر ولم يبق أثر منها الا أربع أو خمس ورش على شاطىء الدوحة ، بعد أن كانت صناعة مزدهرة فى يوم من الايام ، وبعد ان كان شاطىء السيف يعج بحركة بناء السفن وانزالها الى الماء وسط احتفال وفرح لا ينقطع .

واليوم تنزوى هذه الصناعة نتيجة لدخول الآلات والمواد المصنعة والاستغناء عن الخشب واستبداله بالألياف الزجاجية ، كما أن السفر الى الهند بواسطة السفن القديمة انقطع والغوص على اللؤلؤ ذهب عهده ، كما أصبح يفضل الطراد المصنوع من الألياف الزجاجية (فيبر جلاس) على السفن الخشبية ، وابتعد القلاليف عن تعليم أبنائهم مهنة صناعة السفن والاستغناء عنها بالعلوم الأخرى .

ويدير هذه الورش الباقية حتى يومنا هذا أساتذة كويتيون ، وأما العمال فهم من منطقة معروفة لدى الكويتيين ، ولهم خبرة واسعة فى صناعة السفن ، وهى مدينة كالكوتا بالهند، وعند زيارتنا لهذه الورش الباقية ، نرى أنها كلها متشابهة فيما تحتويه هياكل سفن واخشاب وحبال ومسامير ، كما نجد فيها الماضى الشامخ العريق بالأصالة والمجد ، ونجد الدقة المتقنة فى الصنع .

وفى الوقت الحاضر تحول هذا النوع من الحرف الشعبية المهمة الى نوع من الترف وصار رواد هذه الورش من الهواة وطالبى المتعة وزيارة المتحف ، ليروا ما كان فى يوم من الأيام مرتبطا بقوت الشعب أو بأسباب بقائه على الأرض المطلة على شاطىء الخليج .

فنماذج السفن يتبادلها الزوار الآن كهدايا تذكاريه فى المناسبات للسواح والزوار .

وقد أقامت دولة الكويت لهؤلاء القلاليف جمعية خاصة بهم تحت اسم « ديوانية القلاليف » وذلك عرفانا بالجميل لهذه الفئة ، وتأكيدا على دورهم فى الحضارة الاقتصادية للكويت والثروة العظيمة التى تركوها لنا . وتتكفل الدولة بجميع متطلبات هذه الديوانية من الناحية المادية والمعنوية ، واذا ما ذهبنا الى هذه الديوانية نجد كبار السن من القلاليف وهم يتسامرون ويستعيدون ذكرياتهم مع البحر وأيام الغوص والسفر والمشاق والمتاعب التى عاشوها ، ولكن بالنسبة لهم تعتبر من أجمل أيام عمرهم ، وهم يقارنون كل ذلك بحياة شباب اليوم ، بما فيها من رفاهية ونعومة ، وفى المناسبات الوطنية والأعياد يقوم « أمير البلاد » بزيارتهم والاطمئنان عليهم وتلبية متطلباتهم وتوفير الأمان والاستقرار لهم ، كما يشكرهم على دورهم الفعال الذى قاموا به فى الماضى والذى يعتبر أساس نهضة الكويت الحالية .

الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والتسلية



أحمد رشدى صالح

نقصد بالألعاب الشعبية ، كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد الى اللحد ، يتوارثونها جيلا بعد جيل ، يغيرون منها أو يحرفون ، يستوى فى ممارستها جنس النساء وجنس الرجال منذ الطفولة .

واذا أخذنا بهذا التعريف والتحديد ، ظهر لنا أن المساحة التى تشغلها الألعاب الشعبية ، تملأ مكانة كبيرة من الحياة الشعبية ، بل انها تشغل بالفعل أكبر مساحة ، لو أننا تعمقنا ممارساتها وعرفنا أنواعها ووظائفها .

أنها لا تقتصر على أوقات الفراغ ، بل تقطع أوقات العمل .

وهى لا تتقيد بوقت معين من النهار أو الليل أو من فصول السنة ، وان كان بعضها يؤدى فى مناسبات معينة محددة .

وهل معنى ذلك أن أوقات الفراغ فى الحياة الشعبية غير محددة وطويلة ؟ .

لنلقى نظرة الى حياة أى انسان شعبى فى البلاد العربية ، ولنتابع أطوارها .

فى الطفولة وأوائل الصبا ، وقبل أن يلتحق الصبى بالمدرسة أو قبل أن يستقل بحرفة من الحرف سنجد أن هناك فترة خمس سنوات على الأقل يمارس فيها اللعب ـ وتلك تبدأ من مرحلة الحبو الى السير وتعلم الكلام والمشى والجرى والقفز الخ .

وفي فترة الصبا والفتوة يقضى الانسان الشعبى ساعات محددة فى انتزاع لقمة العيش ، أما بقية يومه ، فلابد له من أن يقضى جزءا غير قليل منه فى اللهو ، أى اللعب والتسرية ، وفى المجتمعات الزراعية والبدوية تطول أوقات الفراغ ، ولابد للانسان من أن يعيشها أى يملؤها باللهو وتتسع مساحة الوقت الذى يقضيه الانسان الشعبى فى قطع الوقت ٠

هناك مثل شعبى يقول :

أعز أيامك ايه يا جحا

قال : لما كنت أعبى التراب فى الطاقية ٠

المثل يشير الى شيئين الأول أن أحلى أيام العمر هى أيام الطفولة حين لا يحمل الطفل أى هم من هموم الحياة ، وعندما لا يكون مطالبا بأداء مسئولية معينة ، والأمر الثانى أن أبسط وسائل اللعب هى اللعب بالتراب أو الرمال ٠

يبدو لنا أن الشاعر الرقيق **أبو القاسم الشابى** كان صادقا ، فى تصوير استمتاعه باللعب أثناء طفولته ثم تصوير معاناته بعد ما بلغ سن الشباب ٠

واذا تابعنا بانتباه ما يقوله **الشابى** نجد أنه يحمل اشارات مباشرة وغير مباشرة الى لعب الأطفال فى شمال افريقيا من خلال تجربته الشخصية فهو يقول :

أيام لم نعرف من الدنيا ... سوى مرح السرور
وتتبع النحل الأنيق ... وقطف تيجان الزهور
وبناء أكواخ الطفولة ... تحت أعشاش الطيور
نبنى فتهدمها الرياح ... فلا نضج ولا نثور
ونظل نركض خلف ... أسراب الفراش المستطير
ونظل نقفز أو نغنى ... أو نثرثر أو ندور
لا نسأم اللهو الجميل ... وليس يدركنا الفتور
فكأننا نحيا بأعصاب ... من المرح المثير
وكأننا نمشى بأقدام ... مجنحة تطير
قد كنت فى زمن الطفولة ... والسذاجة والطهور
لا أحفل الدنيا تدور ... بأهلها أو لا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب ... مشبوب الشعور
تمشى على قلبى الحياة ... ويزحف الكون الكبير

وقد كتب بعض كبار الباحثين والمؤلفين العرب عن الالعاب عند العرب نذكر مثالا للعلامة الكبير **أحمد تيمور باشا** هو كتاب صغير الحجم اسمه لعب العرب ، ذكر فيه ١٠٧ لعبة بعضها يعيش من أيام الجاهلية الى يومنا هذا ٠

وأهم العناصر التى يستخدمها الانسان الشعبى فى ألعابه هى عناصر الطبيعة وجسم الانسان وبعض أجزاء النبات كالجريد والخشب والثمار وبعض أجزاء الحيوان كالعظام ٠

كيف يستخدم عناصر الطبيعة ؟ :

الماء : وفيه يمارس ألعاب السباحة والغطس وصيد السمك ٠

الهواء : وفيه يمارس ألعاب القفز أو الوثب ــ محاولة الخروج من جاذبية الأرض ــ وصيد الطيور ، وتطيير الأشياء التى لا تطير ــ كطائرات الورق ــ أو القراطيس التى تشبه الزوارق أو الطيور ٠

النار : وبها يمارس ألعاب ، اشعال النيران فى مناسبات معينة ، والمهرة من اللاعبين يمارسون لعبة بلع أو اطفاء النار داخل أفواههم ٠

التراب والرمل : وبهما يمارس الانسان الشعبى عشرات من الألعاب منها تشكيل الطمى ، أو بناء بيوت التراب والرمل أو السيجة ، أو الحجلة ، أو السبات الخ ٠

ومما يلفت النظر أن عناصر الطبيعة التى أشرنا اليها ، هى نفسها العناصر التى تصور قدماء الفلاسفة الاغريق وغيرهم انها هى التى يتألف منها كيان الانسان ·

ان التقسيم أو التصنيف للألعاب الشعبية عندنا والذى نفضله ليس جغرافيا ، وليس محدودا بحدود البيئات الاجتماعية المختلفة التى تتألف منها المجتمعات البشرية العربية ، وانما نفضل أن نقسمها على النحو التالى :

١ ـ الألعاب البسيطة الفردية والجماعية ·

٢ ـ الألعاب المركبة أو المعقدة ·

٣ ـ ألعاب المهارات الخارقة ·

٤ ـ ألعاب السيرك ·

لنبدأ بالألعاب البسيطة الفردية والجماعية ونأخذ أول خيط فيها ، ولنبدأ بالألعاب المعتمدة على جسم الانسان ·

سنلاحظ كيف تدرب الأم طفلها الرضيع على تحريك أطرافه أو رفعه فى الهواء (الهشتكة) ثم كيف تعلمه المشى ·

لكن أول خيط فى الألعاب التى يعتمد فيها الانسان على جسمه هو الجرى · وهو يدخل فى عدد غير محدود من الألعاب الشعبية الأخرى ··

مثلا : السباق بين الأطفال والصبية بل الشباب : لعبة الاستغماية ولعبة عسكر وحرامية وتسمى فى بعض البلاد العربية النواطير والحرامية ، وألعاب صعود التلال والهبوط على سفوحها ، وألعاب كرة اليد الشعبية ·· الخ ·

والجرى فى حقيقته اختبار لقدرات الانسان الجسمية على الانطلاق فوق التراب أو الرمال ، وهو أيضا اختبار لمرونة عضلاته وقوة احتماله ·

وهناك مثل شعبى يقول :

« **الجرى نص الشطارة** » ، وهذا المثل يضرب للمهارة فى تجنب المآزق والمواقف الحرجة ، ومعناه الحرفى : الهروب السريع من مواجهة المأزق أو الموقف الحرج ، ويعادل نصف الذكاء المطلوب للانتصار على العقبات والصعوبات التى تواجه الانسان ·

لكن كلمة الجرى ذاتها ، وهى أبسط أنواع اللعب الشعبى ، ترد كثيرا فى نوادر اللصوص والشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى وما بعده ، ومنهم من كان مشهورا ، بأنه يغير ويسرق ، فاذا طارده الفرسان أصحاب المتاع المسروق ، أطلق العنان لساقيه فسبق الخيل ذاتها ·



وفى مصر أنواع من لعبة الحجلة · واذا فتحنا القاموس المحيط أو لسان العرب ، وجدنا أن كلمة حجــــل تعنى أن يرفع الرجل رجلا ويمشى على أخرى متريثا · وقد يحجل الرجل مقيدا ـ أى يقفز على رجليه معا ·

ويقال فى اللغة حجل الرجل حجلا وحجلانا

وكلمة الحجلة فى مصر يقابلها فى بلاد الخليج وبعض أنحاء الوطن العربى كلمة دحندح أو كلمة الحيلة ·

ويلعبها الأولاد والبنات

وفى مصر تسمى « الأولى » أو « الحجلة » ·

ويتألف الملعب (لعبة العفريتة) من ٨ مربعات

والمربع السابع يسمى بيت العفريت ·

وهناك لعبة رجل الحمار وتتألف من تســـع خانات ·

وهناك أولى ربعه من أربع خانات ·

وفى المشرق العربى ، يغلب أن يسوى ملعب الدحندح أو الحيلة من تسع خانات هى :

الوحد
التنى
الثلث
اسكبنى (أضيق الحدود)
الدبة
المستراح
الجنة
النار
مدق البُزار
المطلاع

اذن الحجلة نوع من أنواع القفز أو النط

وأهم أنواع ألعاب القفز البسيطة :

نط الحبل ـ وهو ذائع فى البلاد العربية

والنط أو القفز بقدم واحدة والفائز هو الذى يقطع مسافة أطول من غيره ·

وهناك ألعاب أخرى يعتمد فيها الانسان على جسمه أهمها : حمل اللاعب لأجسام اللاعبين معه

ـ بالتبادل ـ « أنا النحلة وانت الدبور » ·

وفى مصر هناك لعبة « عنكب شد واركب » التى يلعبها ثلاثة أحدهم عنكب الذى يحمل على ظهره اثنين من اللاعبين معه ، وعندما يقول أنا عنكب يرد اللاعبان شد واركب ويتشادان ويحملهما وهو يمشى على يديه وقدميه ، ، وهناك لعبة « كرسى المملكة » ، وفيها لاعبان يشبكان يديهما ويحملان لاعبا ثالثا يطوحانه ثم يلقيان به فى الهواء ·

وهناك ألعاب شعبية أخرى كثيرة ومتنـــوعة ويستخدم فيها الانسان أبسط الأشياء ونبدؤها بلعبة « الفرقلة » التى يستخدم فيها منديل مطوى بطريقة معينة ، يضرب بها الفائز غريمه ، وهى لعبة عربية أصيلة وقديمة · يحدثنا ابن سيده فى كتابه المخصص عن « المخرات » فيقـــول المخـرات منديل أو نحـوه يلوى فيضرب به فى اللعب أو يلف فيفزع به ·

ونجد فى قاموس لسان العرب ان المخاريت واحدها مخرات وهو ما تلعب به الصبيان من الخرق المفتولة ، ومما يدلنا على قدم هذه اللعبة فى التراث الشعبى العربى ما جاء فى قصـــيدة للشاعر عمرو بن كلثوم » الذى قال :

كأن سيوفنا منـا ومنهم
مخاريت بأيدى لاعبينـا

وهناك اللعبة التى نسميها فى مصر بلعبـــة الطاب ويسمونها فى الكويت والخليج وبعض البلاد العربية طاب روك وفى هذه اللعبـــة يســتخدم اللاعبون جزءا من جريد النخل يجعلونه كالعصا ، وقشاطات ـ هذا فى مصر ـ عبارة عن شرائح قصيرة من الجريد يســوى أحد جانبيه فيـــكون أبيض ويترك الآخر أخضر ، يضرب اللاعب العصا بالشرائح ، فاذا انقلب أغلبها على اللون الأبيض كان فائزا ومد غريمه ـ أى جعـــله يرفع قدمه ويضربه بالعصا بعدد الشرائح البيضاء ·

هذا نوع من لعبة الطاب فى مصر ، أما فى البلاد العربية فيصنعون أربع عصى صغيرة من الجريد طول كل واحدة منها ثمانى بوصات وعرضـــها ½ بوصة · ويقطع جانبا منها مســـتويا أملس أبيض ، ويبقى الوجـه الآخر أخضر ويســـمونه (الاسود) ثم يمهد اللاعبون نوعا من السيجة

مرتبة على صفوف أربعة • ويكون عددها طولا فرديا سبعة أو تسعة أو ١١ أو ١٣ أو ١٥ من كل صنف •

ننتقل الى أبسط ألعاب المهارات الحسابية وأهمها لعبة السيجة والمنقلة والضامة والشطرنج والنرد .

وأذكر هنا ما قاله **ادوارد ويليام لين** الذى زار مصر عام ١٨٣٢ وقال لنا •

« ان أكثر ألعاب المصريين تلائم طبائعهم الهادئة ، وهم يجدون لذة كبيرة فى لعب الشطرنج (السطرنج) والضامة (الدومينو) والنرد (الطاولة) •

والسيجة لعبة ذائعة حتى الآن وهى لعبة أداتها أن يكون « ملعبا صغيرا » من التراب تحفر فيه أعداد محددة من الحفر ، ويتبارى اللاعبان فى ملء الخانات بالحصى • وتسمى السيجة فى بعض البلاد العربية بالحالوسة ويكون ملعبا من الخشب •

وهناك نوع من السيجة تسميها العرب الحزة وهى من ألعاب الحصى للرجال والنساء منذ الجاهلية وعدد الحصى المستخدم فيها يكون ٩٠ حصوة •

وتختلف خانات السيجة ـ فهناك السيجة الخمساوى والسبعاوى والتسعاوى وظننا أن المنقلة لعبة قريبة من ألعاب السيجة • والمنقلة هى لوحة من الطمى أو الخشب ذات تجاويف نصف كروية ـ وكل تجويف يسمى بيتا ـ وعدد البيوت ١٢ منتظمة صفين ، واللاعبون يستخدمون ٧٢ ودعة صغيرة أو حصوة •

وقبل أن ننتقل الى الألعاب الشعبية الأكثر صعوبة وتعقيدا نتكلم عن أهم وأقدم ألعاب البنات : وهى اللعب بالعرائس •

وفى بعض البلاد العربية يسمون العرائس « العاب » ومفردها « اللعاب » وفى العراق « اللعابة » وفى شبه الجزيرة « البنات » •

وقد قال عنها أحمد تيمور انها كانت معروفة عند العرب منذ القدم وكانت تسمى بالبنات **وفى القاموس المحيط** أن كلمة البنات تعنى التماثيل الصغار يلعب بها •

ويروى عن عائشة رضى الله عنها أن النبى الكريم (ص) قدم من غزوة تبوك فرآها تلعب بالبنات أى العرائس فقال لها :

ما هذا ؟

قالت : بناتى

ورأى النبى الكريم بين عرائسها فرسا له

جناحان ، قال :

ماذا أرى وسطهن

قالت عائشة : فرس

قال النبى الكريم

وماذا الذى عليه

قالت : جناحان

قال النبى الكريم :

فرس له جناحان !

قالت عائشة رضى الله عنها

أما سمعت أن لسليمان خيلا لها أجنحة ، فضحك النبى حتى بدت نواجزه •

فى مصر تجهز الفتيات العرائس من القطن ويجعلنها على شكل فتاة عذراء مكحولة ذات ضفائر ، وقد يجهزن لها بيتا •

أما الفتيات العربيات فيجمعن أدوات اللعب والزينة ليلعبن بها ويعملن حفلة عرس للعرايس وهذه الأدوات يسمونها « بروى » ـ أما العروسة الكبيرة فيسمونها كرديه •

والحقيقة أن هناك ذخيرة كبيرة من ألعاب الأطفال ـ ولعلنا لا ننسى لعبة « النحلة » • التى يلعبها الأولاد عندنا •

وفى البلاد العربية الأخرى يسمونها «الفرارة» وهى البكرة المثقوبة التى يطوى عليها خيط مثبت فيها ثم تفر بواسطة شد هذا الخيط •

وهناك البلبول ـ وجمعه بلابل وهى قطعة

خشب مستديرة مستطيلة طولها عشرة سنتى ، مدببة فى أسفلها ، وفيها مسمار صغير .

ويقوم اللاعب بأن يلف خيطا طوله متران تقريبا حول البلبول ويفره على الأرض بواسطة جذب الخيط بقوة .

وهناك كثير من ألعاب الأطفال تصاحبها نداءات خاصة أو أغان تناسبها .

وهناك أغان تصاحب الظاهرات الطبيعية الشاذة مثل خسوف القمر فى قرى الصعيد حتى الآن اذا خسف القمر أى ذهب ضوؤه كان الأطفال بناتا وصبية يدقون على الصفيح ويسيرون وهم يغنون :

يا بنات الحور
سيبوا القمر
ده القمر مخنوق
وماعندناش خبر

وفى الكويت يقوم العامة والأطفال بعمل تهليلة فيقول أكبرهم سنا :

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

ويرد عليه الجميع بنفس العبارة

ثم يقول الأكبر سنا :

مولانا يا مولانا يا سامع دعانا
لا اله الا الله محمد يا رسول الله
وندور بالمصاحف نبى رضا مولانا
لا اله الا الله محمد يا رسول الله
محمد زين كله زين مولود الضحى الاثنين
لا اله الا الله محمد يا رسول الله
محمد على سجادته جاته الغزالة وزارته
لا اله الا الله محمد يا رسول الله
هدى قمرنا يا حوته هدية هدية

كانوا يعتقدون ان حوتا كبيرا يبتلع القمر وانهم بهذه الأدعية ينهرون الحوت فيستجيب لهم .

وهناك أغان ألعاب شعبية خاصة بالمطر . والمعروف أن المطر فى مصر نادر أو قليل يثير مرح الأطفال فيذهبون تحت رذاذه يغنون :

يا نظره رخى
على قرعة بنت أختى
بنت أختى قرعة قرعة
خدها الديب وطلع يرعى
طلعها بره الترعة

وهناك أغان تصاحب لعب الفتيات بالكرة . ومثال ذلك أغنية تقول :

واحد اتنين تلاته
ابرة الخياطة
رايحه فين يا نينه
رايحه الجنينة
تلعبى ايه يا نينه
العب الكوتشينة
مع مين يا نينه
مع الافندى
بابا جى امتى
جاى الساعة سته
راكب ولا ماشى
راكب بسكلته
بيضا ولا حمرا
بيضا زى القشطه
وسعوا له السكة
واضربوا له سلام

ونلاحظ أن كلمات الأغنية قاهرية ، كما هو واضح .

لكن ألعاب الكرة الشعبية الأصيلة والقديمة متنوعة .

بالنسبة للأولاد هناك طب الميس أو أول سنّو

وبالنسبة للكبار هناك لعبة **اللقم** وهذه اللعبة يلعبها الشبان فى صعيد مصر وبعض البلاد العربية ويصنعون الكرة من الخيش المكبوس كبسا شديدا بحيث تكون جامدة جدا ويعد اللاعبون ساحة واسعة يقف عند طرفيها فريقان من الشبان، يمسك كل واحد منهما بعصى عريضة بعض الشىء ويبدأ اللاعب بأن يضرب الكرة بعصاه فى اتجاه الفريق الآخر ، فيصدها أحد لاعبى الفريق الثانى ، ويضربها فى الاتجاه المضاد وهكذا .

وبلعبة اللقم ننتقل بالفعل الى ألعاب الفتوة ـ أى القوة ـ وأهم مميزات ألعاب القوة الشعبية أنها تعتمد ،

أولا : على التفوق فى القوة البدنية ومن ذلك ألعاب حمل الأحجار والصخور ولا توجد قواعد أو تدريبات علمية عليها ٠

وهناك أنواع من المصارعة ـ اختبار قوة اليدين والساعدين ٠

وقبل ذلك وبعده هناك صنعة الدقة فى التوازن ـ وهذه نجدها فى لعبة القفز على دابة وهى فى حالة انطلاق ، ولعل هذه اللعبة لعبة قديمة عريقة فى التراث العربى الخاص باللهو وألعاب الفتوة قدم التاريخ نفسه ٠ أما أهم أنواعها فهى :

الوثب فوق الأجسام أو الأشياء ، وهو ما نسميه فى مصر النط ٠

وهناك نوع أصعب وأكثر تعقيدا ، وأشد دلالة على الصلاحية الجسمية وهذا هو الوثب فوق جمل أو حصان يكون واقفا ٠

وأصعب من هذا أن فتيان العرب ، وفتيان البدو ، وأهل الصعيد فى مصر كانوا يتدربون على أن يطلق الواحد منهم البعير أو الجمل ، ثم يقفز ليقف منتصب القامة فوق الهودج أو فوق السنام نفسه ويشترط فيمن يمارس هذه اللعبة الصعبة أن يكون فارع القامة ٠ قويا سريع الحركة مسيطرا تماما على توازنه العصبى والا فانه يسقط ويصاب بجراح أو رضوض خطيرة فى العظام ٠

وألعاب القوة الشعبية تختلف عن ألعاب القوة الحديثة التى يعترف بها حكام الاولمبياد للألعاب الدولية ٠

ألعاب القوة الشعبية تتصف **أولا** بأنها ارتجالية لا تخضع لقواعد متفق عليها علميا وانما هى تخضع لتوافق عادات اللعب فى مجتمع معين ٠

وثانيا : هى متوارثة وفى مقدمتها قذف الأثقال الى أطول مسافة ممكنة ـ أعنى أن يتبارى عدد من الفتيان فى قذف ثقل ، فمن يرسله الى مسافة أطول يكون هو الفائز ٠

وفى الماضى العربى كان قذف الرماح يدخل ضمن ما نسميه بألعاب القوة ٠ وفى الحاضر يقابل قذف الاثقال الشعبية قذف الزانة أو الرمح أو الجلة (كرة الحديد) أو القرص الحديدى ٠

والفرق بين لعبة قذف الأثقال الشعبية واللعبة الأوليمبية ـ أن الاولى تمارس تلقائيا لا يحدد فيها وزن الثقل الواجب استعماله ولا طريقة وقوف اللاعب أو جريه قبل رمى الأثقال أو طريقة مسكه للثقل ، بينما تحكم اللعبة الاولمبية قواعد دولية مستقرة تحدد نوع الثقل ووزنه ، وطريقة قذفه وطريقة الامساك به ٠٠ الخ ٠

وهناك مثل آخر لما نسميه بالعاب القوة الشعبية ، نراه ، أمامنا كل يوم تقريبا وهو أن يتعلق الصبى أو الشاب بجسمه ممسكا بفرع شجرة أو بحافة مرتفعة شيئا أو بأعلى بوابة ، ثم يطوح جسمه ذهابا وايابا ٠

وهذه اللعبة هى بداية **لعبة العقلة** أى أن لعبة التعلق والتطويح تطورت فأصبحت لعبة العقلة ٠

ونحن نعرف أن ألعاب العقلة والمتوازيين والقفز عبر الحواجز ، أو اللعب على الحصان الخشبى ، دخلت ضمن الألعاب الاولمبية ٠

لكن لعب قذف الأثقال ليس فيما نعتقد هو النوع الوحيد لاختبار القوة البدنية فى الألعاب الشعبية ٠ نعتقد أن القذف يقترن أحيانا بالمهارة ٠

ومثال ذلك ألعاب الرمى ـ أى التصويب بالسهام أو الرماح ثم رميها ، وهذه اللعبة لعبة فروسية ولعبة حرب ، وهى عربية أصيلة ، ونحن نعرف ان فتيان العرب أو فرسانهم فى الجاهلية كانوا يتنافسون فى الرمى ، فلما جاء الاسلام وبدأت المعارك الحربية بين المسلمين وغيرهم كانت وصية نبينا الكريم قوله الشريف ـ عليكم بالرمى ٠

أى اتقنوا الاشتباك مع العدو بأن تتفوقوا فى

التصويب ورمي السهام من أقواسـها أو رمي الحراب والرماح بحيث تصيب أعداءهم .

وتحدثنا الكتب الموضـوعة في تاريخ الحروب الاسلامية عن تطور الرمي ، وكيف أنه بدأ بالرمي بالنشاب والرماح أو المقاليع والأحجـار التي يستخدمها المشاة الى أن أصبح نوعين رئيسيين : نوع هو الرمي بالسهام الذي يتولاه المشـاة ليغطوا تقدم الفرسان ، والمقاتلين بالسـيوف . ونوع يتولاه رماة الفرسان ، وهم يهاجمـون العدو .

كما نعرف أن تنظيم صفوف المجـاهدين الاسلاميين بدأ بالزحف في صف واحد ، كمـا لو كانوا خارجين صفا واحدا من المساجد .

وبعد أن اشتبكوا مع الجيـوش الفارسـية والرومانية الشرقية أعيد تنظيم قوات المسـلمين بحيث انقسمت الى فرق ـ منهـا فرق الخيالة الجسورة (التي تقابل فرق الصاعقة الآن)ومنها أنه كان لكل فرقة قلب وجناحان بحيث تستطيع قوات المسلمين المنظمة في شـكل مربع ناقص الأضلاع أن تطبق على قوات أعدائهم ، وتحاصرها ، داخل كماشة المربع أو بين فكيها .

لكن الرمي بالرماح والسهام والنبال هو في العادة من وسائل الحرب في عصورها السابقـة وقد تدخل في ألعاب القوة والفروسـية ، ولكن السـؤال هو ما هي أنواع الرمي الشـعبية الأخرى ؟ .

هناك بالطبع لعبة النيشان أو الرمي بالنبال ـ رمي الحصى بالنبال ـ التي يمارسها الصبية ، ولعبة المقلاع . والمقلاع : عبارة عن حبل مفتـول من ليف النخيل ينتهي بطرف عريض قليـلا ، يضع فيه الصبي مجموعة من الحصى ، ثم يدير المقلاع عددا من المرات ، ويطلق منه الحصى .. وهذه اللعبة قد يمارسها الصبية للتسليـة ، أو قد يستخدمونها في طرد العصافير والطيور بعيدا عن الحقول ، أو قد يستخدمونها في صيد الطير ـ مثلها في ذلك مثل النبل .

هذا الحديث يجرنا الى نوع آخر من ألعاب الفتوة ـ وهي ألعاب الصـيد . وينبغي أن نؤكد أن الثقافات الشعبية (أي حصيلة ممارسات الانسان في انتزاع لقمة العيش والملبس والمأوى) تجعل الصيد من أقدم الوسائل تاريخا، بل تجعله أقدم من الزراعة . واذا أخذنا بآراء علماء الحضـارات والثقافات والتاريخ قلنا ان الجنس البشري بدأ بالتقاط الثمار التي تطرحها الأشجار والتقـاط الأسماك التي تلقيها الأنهار أو البحار وهي ميتة ، ثم تدرج من جمع الثمار الى صيد الحيوان والطير ـ الحيوان البري والمائي . والطير البري والمـائي والحيوان والطير البرمائي .

ثم تدرج من مرحلة الصيد الى مرحلة الرعي أي الى مرحلة استئناس الحيوان واستخدامه ومنها تدرج الى الزراعة أي تدرج الى مرحلة استئناس مصادر المياه والأرض .

وفي ظننا أن هذا التدرج ينطبق على كافة الامم بما فيها الامة العربية سـواء كانت مجتمعاتهـا تعيش في الصـحاري أو كانت تعيش في وديان الأنهار وسواء كانت تلك المجتمعات تمارس الرعي أو الزراعة أو الصيد . وعلى ذلك فالصيد من أقدم الألعاب ومن أقدم وسائل الحصول على مواد الطعام والملبس والمأوى .

ونستطيع أن نقول ان أهم أنواع الصيد الجارية في الحياة الشعبية العربية تتجه الى صـيد ثلاثة أنواع رئيسية هي :

صيد الطير
وصيد السمك
وصيد الحيوان .

وبالطبع تختلف ألعاب صيد كل نوع من هذه الأنواع باختلاف البيئات العربية . كما تتحدد مواسمها المناسبة باختلاف المناخ ، كما تتغـير وسائل الصيد وأدواته ، باختلاف المواد الأولية المتاحة للانسان الشعبي في هذا الموقع أو ذاك .

ولنبدأ بصيد الطيور في البـلاد العربيـة ونتناول أنواعه وطرائق الصيد أو الوسـائل المستخدمة فيه .

وأولا ما هي أهم أنواع الطير الذي يتجه اليه الصـيادون المحترفون والصيادون الهـواة أي اللاعبون لعبة الصيد .

أهمها فى مصر بالنسبة لألعاب الصيد ، العصافير على اختلاف أنواعها ثم اليمام والحمام البرى وقد يصطاد الصبية الهدهد وأبو قردان بالرغم من أن العرف الشعبى يستنكر صيد أبو قردان لأنه صديق الفلاح يقتات بأكل الحشرات والديدان الضارة بالزراعة ٠

وفى العالم العربى هناك أنواع من الطير التى يتجه اليها الصيادون المحترفون وتتجه اليها بذلك ألعاب الصيد ٠

ولكنا نلاحظ أن بعض الطيور تقيم طول السنة فى أماكنها ، خاصة فى المناطق الزراعية وأهمها العصفور واليمام والحمام البرى ٠

وبعضها الآخر يأتى مهاجرا من المناطق الباردة الى المناطق العربية فى مواسم الدفء كالربيع والخريف ٠

فى مصر مثلا ، يتم صيد البلبول والسمان والغر والبط فى موسم الخريف الذى يبدأ بشهر نوفمبر وفى بلاد الخليج والكويت وأطراف شبه الجزيرة العربية والشام يفد اليها أنواع كثيرة من الطير منها :

السنونو : وهو طائر الخطاف ذو الذيل الذى يشبه المقص واليمام وأبو قردان والصقر ٠ والصرد والأوز البرى والقطا والنورس والخضيرى والززور أى العصفور والشاهين ٠

وقد أحصى بعض الباحثين أنواع الطير التى يصطادها المحترفون والصبية اللاعبون في المناطق العربية التى أشرنا اليها فاذا بعددها ٤٧ نوعا والفترة أو الموسم المفضل للصيد هو شهور مارس وابريل ومايو ٠

وأقدم وسائل صيد الطير الشعبية بأبسط الوسائل : وهى برميها بالحصى (النبال) وصيدها بنصب **الفخاخ** ذات الأنواع المختلفة ، وأبسطها الفخاخ الخشبية ثم الحديدية ، ثم صيدها بواسطة الشباك وهذه الوسيلة تستخدم خاصة بالنسبة للطيور المهاجرة التى تفد من مسافات بعيدة ، فاذا وصلت الى الشواطىء ذات الأحراش كشمال الدلتا ، أو شواطىء البحار كالشام والخليج ٠ كانت مرهقة وفى العادة يكون الصيادون قد هيأوا أماكن الصيد متوارية ، فنصبوا الشباك فى صفوف متوالية ، وفرشوا أنواعا من الحبوب وراءها ، ووضعوا بعض الطيور أو نماذج قريبة منها فى الأرض ٠

وعملية صيد الطير المهاجر فى غاية من الصعوبة ، لأن هذا الطير بالرغم من ارهاقه يرسل طلائع ـ أفرادا منه تستطلع المكان الذى ستهبط فيه ، فاذا اطمأنت الى هدوئه والى أن به طعامها والماء اللازم لها ، حطت فيه بالمئات ، وعند ذلك يسحب الصيادون أطراف الشباك لتطبق عليها أو يسحبون الخيوط التى تتحكم فى الشص فتطبق على الطير ٠

ونسمع فى منطقة الخليج عن أداة لصيد الحمام اسمها الجزة ، وهى عبارة عن شبكة مخروطية الشكل ، فمها واسع وتتألف من نسيج له فتحات ضيقة وتتصل بعصى طويلة ، فاذا وقع الطير فيها شد اللاعب خيطا معينا يغلق به فمها ، فيصبح الطير أسيرا داخل هذه الشبكة ٠

لعلنا نقف قليلا أمام الفخاخ ، لأنها تستخدم فى صيد الطير وبعض أنواع الحيوان ونسأل أولا هل كلمة الفخ عربية أصيلة ؟ ٠

ونحن نؤكد ذلك اذ نجد الكلمة دالة على المعنى المستخدم حاليا فى أقدم القواميس ، والفخاخ مفردها فخ ٠

وفى مناطق الخليج وشبه الجزيرة يحرفون هذه الكلمة ، فتصبح أفخاخ فى العاميات الدارجة ٠

وأهم أنواع المواد التى تصنع منها الفخاخ هى الأنواع المصنوعة من الخشب والخيزران والحديد وقرون الحيوان ولها أسماء كثيرة جدا حسب شكلها ٠

أما الأقسام التى تتكون منها الفخاخ فى المأثور الشعبى بالبلاد العربية فهى : الحديدة والطارة التى تطبق على الطائر ، وهناك المزوار وهو عبارة عن خشبة مستطيلة على قدر اتساع الحديدة والطارة ٠

ثم هناك السير ـ وكان يعمل من أمعاء الذبائح

وقد يصنع الآن من المطاط ، جزء من عجلة السيارة ، ثم هناك المد ـ وهو خشبة صغيرة تربط فى طرف المزوار ويمسك بالطعم الذى يسمونه الزندة ٠

وأهم أنواع الطعوم المستخدمة فى صيد الطير: الديدان ، والحشرات وأحيانا الحبوب ٠

ونسمع أيضا كلمات **الساليه والمشرع** : وهما نوعان من الشباك :أما الساليه فشبكة تنصب فوق شجرة السدر أو العوسج وتغطى نصف الشجرة ويكون شكلها مخروطيا ٠ وأما المشرع وجمعها مشارع فهى شباك صغيرة توضع على أحواض المياه التى يأتى اليها الطائر الظامىء فيصطاده الصياد بهذه الشبكة ٠

ننتقل **الى صيد السمك** وأهم أنواعه التى يصيدها المحترفون والهواة واللاعبون ٠ ان أسماك البحر غزيرة الأنواع جدا ، لكن أهمها فى مصر الأسماك النيلية كالأمشاط والرعاد والقراميط ، وكلاب البحر ، والبياض ، وهى أنواع مقيمة موجودة طول السنة ٠

وقبل بناء السدود ، وفى الأزمان القديمة ، كان يدخل ضمن حيوانات النهر صيد التماسيح ، وعجل البحر ٠

وفى المياه المالحة المصرية هناك أنواع أخرى من السمك وحيوان البحر ، وأهمها البورى والجمبرى والسلحفاة المائية والحيتان الصغيرة غير الشرسة ٠

وأما أنواع الأسماك فى البلاد العربية فقد أحصاها لنا بعض الباحثين فوجدوا أن الأنواع المذكورة منها فى القواميس وكتب اللغة العربية القديمة تصل الى ٣٤ نوعا من القرش والحوت (النهم) والكلب والرعاد ، والاخطبوط والدلفين والسبيطى ٠

والأسماء الدارجة فى عاميات الخليج وشبه الجزيرة والشام تصل الى عشرات الأنواع بل مئاتها منها أبو شلبمو والحمراء والشبوط والوز والذيب الخ ٠

وأهم وسائل صيد السمك وأقدمها على الاطلاق والتى يستخدمها المحترفون واللاعبون هى الصيد بالحراب ، وهذا الصيد كان ينطبق على صيد الوحش المائى ـ كالحيتان والتماسيح وأفراس النهر ٠

ولكن صيد اللعب يتم بواسطة السنارة أى الشص أو بواسطة استخدام الغرابيل، أو بواسطة استخدام شباك الصيد ٠

بل يتم أحيانا ـ وكان ذلك متبعا فى مواسم الفيضان ـ بواسطة الأيدى العارية مباشرة،وكان ذلك يتم فى الأماكن التى يترك فيها الفيضان مياها فيها أسماك بالأراضى المنخفضة ٠ ولم يزل الصيد بالأيدى متبعا فى مزارع السمك التى تقام حول بعض المحاصيل الزراعية كالأرز مثلا٠

ننتقل من صيد الطير وصيد السمك والحيوانات المائية الى صيد الحيوانات البرية ، وأهم هذه الحيوانات التى تتردد أسماؤها وصيدها فى المأثورات الشعبية ـ نثرا وشعرا ورسما ووشما ـ ينقسم الى نوعين :

الأول : الحيوان المفترس وأهم أنواعه الأسد والنمر والفيل والضبع والذئب والثعلب ٠ ٠

والثانى : الحيوانات البرية التى لا تأكل اللحم ومنها الغزلان والأرانب البرية ، والقردة والنسانيس وأشهرها فى الأمثال والنوادر والمواويل الأسد واللبؤة ، والنمر ، والغزال ، والقرد والأرنب والتمساح والثعبان والعقرب ٠

ويرمز الأسد فى المأثور الشعبى الى الرجل الشجاع القوى الذى يواجه خصمه وجها لوجه والذى يقتحم الصعاب بجسارة أو يقاتل بشجاعة ٠

ولذلك فنحن نسمع عن فرسان السير أنهم أسود ، ونرى فى أنماط الوشم رسم السبع أو الأسد موشوما على ذراع الفتى أو على صدره واللبؤة ترمز الى المرأة اللعوب ويظهر رسمها فى الوشم ٠

والنمر يرمز الى الصبى أو الشاب الذى يمتاز بالفراسة الشديدة ٠

والغزال ترمز دائما للمرأة أو الفتاة الجميلة الطروب ، خفيفة الحركة كحيلة العينين والتمساح يرمز للرجل الصلب العود المفترس ·

والقرد هو الطفل أو الصبي الشاطر الذكي ·

والأرنب هو الشخص الجبان الذي يخاف من ظله ·

والثعبان الرجل الذي ينفث الكراهية ويلدغ الآخرين بأعماله الشريرة والحية هي المرأة التي تصنع نفس الشيء وكذلك فالعقرب هو الرجل أو المرأة التي تلدغ أو الذي يلدغ الآخرين بأعمالها أو أعماله المؤذية الشريرة ·

لكن بعض رسوم هذه الزواحف المؤذية تظهر في نماذج الوشم ، واعتقادنا أنها تظهر كتمائم ضد الشر على أساس الظن الشعبي القائل بأن المثل يبرىء المثل أي يمنع أذاه ·

لنعود لألعاب صيد هذه الحيوانات ، وأهم طرائق الصيد الشعبية للمحترفين وفي مجال ألعاب الصيد هي :

الصيد باليد : ويحدث ذلك مثلا في صيد النسانيس بالمناطق الحارة من البلاد العربية · والطريقة أن الصياد يضع شرابا مسكرا ، في أوعية يوزعها على الأرض في المناطق التي ترتادها النسانيس ، فاذا شربت منها ودارت رءوسها وأخذت تتطوح وتترنح اصطادها الصياد اللاعب والمحترف مسكا باليد ·

الصيد بالفخاخ : وأهمها عمل حفرة عميقة وتغطيتها بأغصان الشجر ووضع ذبيحة عليها ، فاذا جاء الوحش أسدا أو نمرا ، ليأكل الذبيحة وقع في الفخ أو المصيدة · ·

وعندها تلقى عليه شباك قوية ويشدها الصيادون ·

الصيد بالرمي : رمي السهام أو الرماح أو حديثا اطلاق الرصاص ــ خاصة على الوحوش الحذرة السريعة أو الحيوانات غير المفترسة التي تتصف بصفة الحذر الشديد والسرعة الفائقة في الجري وأهمها الأرانب البرية ــ التي يصعب حتى على الصياد الماهر بالرصاص أن يصطادها ·

الصيد بمساعدة الصقور والكلاب : ويتم ذلك في صيد الغزلان ، وبعض الطيور · لكن ينبغي تدريب الصقور على أن تنطلق لتضرب بجناحيها الفريسة ثم تتبعها الكلاب فتحاصرها الى أن يصل اليها الصياد ·

والحقيقة ان عالم الصيد واسع جدا وغني جدا وعريق جدا في الحياة العربية وحياة الأمم الأخرى ولكن الحديث فيه مهما طال قد يقودنا الى أنواع أخرى من ألعاب الفروسية · ولنبدأ مثلا باللعب بالسلاح ونسأل ما هو أقدمها وما هو مدى انتشارها في الحياة الشعبية العربية ؟ ·

وأقدمها في تقديرنا اللعب بالعصا ، وهذا النوع من اللعب ليس فقط عريقا في الثقافات الشعبية جميعا وانما هو منتشر حتى الآن في العديد من المجتمعات الشعبية ·

وهو نوع من المبارزة · وألعاب الفروسية · نجد منه في مصر أنواعا من التحطيب خاصة في الصعيد ، والذي يتم وفقا لايقاعات مبنية على الطبل البلدي الكبير وله أصوله · فالفائز فيه هو الذي يستطيع أن يداور غريمه في اللعب الى أن يجعله يكشف عن بعض أجزاء جسمه التي تعتبر أهدافا ــ كالرأس والجانبين فاذا مسهما اللاعب بعصاه (أي النبوت المصنوع من الزان في العادة والمسقي بالزيت) أصبح هو الفائز ·

والتحطيب يتم في الأفراح ، وفي أوقات الفراغ يتدرب عليه الصبي والشاب ويمارسه الرجل العجوز سواء بسواء علامة على الفتوة والمهارة الجسمية ·

ويأتي بعد ذلك اللعب بعصي أخف من الخيزران أو نحوه،وهو نوع من ابداء المهارة التي يمارسها الفتيان (الفتوات) ·

والعاب العصي موجودة في كل البلاد المطلة على البحر الأبيض سواء كانت أوربية أو عربية ·

وهناك اللعب بالأسلحة الحادة ، كالخناجر والسكاكين والمطواة ، وبعض حركاتها تدخل في مدار الرقص بالسلاح ، وبعضها الآخر يدخل في مدار ألعاب المهارات الجسمية الدالة على مرونة الجسم وصلاحيته ·

ثم هناك اللعب بالبنادق ، كما لو كانت عصيا ، أو اللعب باطلاق الرصاص منها مع أداء حركات جسمية صعبة ، وذلك نراه عند البدو عامة وعند أهل الصعيد ٠

يسوقنا اللعب بالسلاح الى نوع آخر من ألعاب المهارات الجسمية وألعاب الفروسية ونعنى بذلك ألعاب الخيل ٠

والواقع أن مجال ألعاب الخيل فى البلاد العربية واسع جدا بقدر ما هو قديم متوارث ٠ فالفروسية تبدأ من شبه الجزيرة العربية ليس فقط ، كنوع من المهارات الجسمية الفائقة ، بل انها تتناهى بحيث تصبح كلمة الفروسية، كلمة دالة على أخلاق مثلى أو أخلاق فاضلة من صفاتها الشجاعة والشهامة ، ومراعاة الآداب والمجاملة والكرم الخ، وقد انتقلت هذه المعانى من العالم العربى الاسلامى الى أوربا عن طريق المخالطة ـ خاصة فى الأندلس بأسبانيا وبعض أنحاء جنوب أوربا ٠

والسؤال الآن : من أين نبدأ الحديث عن الفروسية ؟

نريد أن نسأل أولا عن صفات الحصان أو الفرس التى تصلح للمشاركة فى ألعاب الخيل ٠ نجد فى المأثور العربى الفصيح والمأثورات الشعبية وخاصة فى السير وقصص البطولات ـ نرى أن من صفات الحصان أو الفرس اللائق بالفارس أن يكون عربيا **أصيلا** له شجرة نسب ٠

ففى السيرة الشفاهية للهلالية مثلا الذائعة فى صعيد مصر نرى أن المهلب حصان أبى زيد ، أسود اللون ينحدر من أب وأم عربيين أصيلين ، ويصبر فى الحرب صبر صاحبه البطل أبو زيد الهلالى » ٠

بل نسمع ما هو أدعى الى التأمل فاحدى الوقائع فى سيرة الهلالية ، تبدأ لأن حصانا لأحد فرسان الزناتى خليفة اقترب من فرس لأحد فرسان أبى زيد ، وقد اعتبر فارس أبى زيد أن ذلك أمر غير جائز لأن الحصان كان هجينا ، أى لم يكن عربيا أصيلا ، ومن ثم يثور النزاع بالكلام ثم تبدأ السيوف تتكلم ٠



أما الصفات الجسميه . فهى ان يكون الفرس او الحصان سارح العود ، صغير الراس ، طويل العنق ، سارح السيقان ٠

وتدريب الحصان او الفرس لألعاب الفروسية الشعبيه ، يتولاه اكثر الناس خبرة بطبائع الخيل وبالاغراض المطلوبه ٠٠ ويبدا التدريب منـذ بدايه فترة ركوب الخيل ، ويشتمل التدريب على الخبب ٠ الجرى غير السريع الموقع ، ثم الجرى السريع ، ثم الوثب فوق الحـواجز ثم تدريب الحصان أو الفرس على أن تؤدى الدور المطلوب منها فى حلقه المرماح ، أو فى السـباق أو فى ترقيص الخيل ٠

والمرماح هو الساحة التى يمهدها الفرسـان واللاعبون وقد تكون دائرية أو مستطيلة أو تكون واديا رمليا ناعما منبسطا ٠

وأهم العاب الفروسية التى تمارس فى المرماح هى ألعاب مهارة الفارس والفرس أو الحصان ٠

مثلا يبدأ التمهيد بدق الطبـول الكبيرة فاذا سمعتها الخيل العربية المدربة ، أخـذت تصهل وتدق الأرض بحوافرها ، وكأنها مستفزة للنزول الى الملعب ويركبها الفارس ، وفى يده مزرات أو عصى طويلة ٠

وقد يبدأ فارس واحد اللعب بأن يقتحم حلبة الرمح ، ويجعل الفرس تدور وهو يطوح بعصاه أو يغرس المزرات فى وسط الدائرة ٠

وهناك العاب فروسية أخرى تتم فوق ظهـور الخيل أهمها التحطيب بين الفرسان ٠٠ واطلاق الرصاص تم السباق ٠

ونسمع كلمه **تضمير الحصان** او الفرس مقترنه بالسباق ومعنى التضمير أنه قبل اجراء السباق ، يقوم الفارس بعمل ريجيم اكل وشرب ، خاص بالفرس او الحصان بحيث تضمر بطنه وتشد عضلاته اذا كانت مرتخية ثم يتدرب تدريبا معينا قبل انزاله فى السباق ٠

وفى ملاعب السباق الحديثة يبدأ السـباق باطلاق النار ، أما فى المرماح الشعبى يبدأ باطلاق الرصاص أو بدق دقة خاصة على الطبل الكبير، ويكون الفرسان ممسكين بأطراف شال أو شيلان فى العادة ، فاذا سبق بفرسه أو حصانه الآخرين انتزع الشال ، ثم رفعه فوق سلاحه عندما يصل الى نهاية المرماح ويكون عندئذ هو الفائز ٠

وبقى من ألعاب الفتوة الشعبية ألعاب المصارعة البدنية ٠

والى الوقت الحاضر وعلى امتـداد قرون ظلت ألعاب المصارعة البدنية أو ألعاب المعارك أو العراك الشعبى ممارسة ٠ ولكننا نلاحـظ أن العـاب المصارعة البدنية تكاد تقتصر على ألعاب اختبار قوة الساعدين والساقين — الاشـتباك بالأيدى أو الشنكلة بالسيقان ٠ ★



(★) تواصل المجلة نشر بقية دراسة الاستاذ أحمد رشدى صالح عن الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية ، والسـيرك فى العدد القادم ان شاء الله ٠ (التحرير)



د. غبريال وهبة

فن الأكروبات الشعبى الصينى موغل فى القدم .. فقد أصبح فنا مستقلا بذاته منذ ألفى عام مضت . ووصل لاعبوه الى مستوى رفيع من الحذق والمهارة فى عهد أسرة هان الغربية (٢٠٦ ق.م ـ ٢٤ م) . فبرامج المنوعات التى ترجع الى تلك الأسرة كانت تشمل عروضا مثل المشى على حبل مشدود ، والوقوف على اليدين ، والتشكيل الثلاثى الهرمى ، وتسلق الأعمدة ، والقفز بالكرات ، والوثب بالسيف جنبا الى جنب مع الخدع السحرية مثل خفة اليد ، وابتلاع السكاكين ، والتهام النيران .

هذه المنوعات عثر عليها مصورة بحيوية فى أعمال النحت الجدارى البارز بالمقابر الأثرية ، وأعمال الحفر على القرميد والحجر ، والرسوم الجدارية فى المعابد والكهوف ، والأشكال الزخرفية التى تزين الأوانى الفخارية المنتمية الى أسرة هان واكتشفت حديثا فى شاندونج ، وسيتشوان ، وهنان ، ولياونينج ، ومنغوليا الداخلية .

وفن الأكروبات له مذاقه العذب لدى الصينيين لأن جزءا كبيرا من حركاته مأخوذ من الحياة . فمثلا لعبة تسلق العمود والشوكة الطيارة تقوم على أساس حركات قطف الفاكهة والصيد . ولعبة الشيطان وغيرها مأخوذة من حركات الرياضة الشعبية ولهذا فهى تفيض بنبضات قوية من الحياة . ومعظم الأدوات المستخدمة على المسرح هى أدوات شائعة الاستعمال مثل الأطباق ، طاسات الخمر ، السلطانيات ، الجرار ، أوانى الزهور ، المناضد ، المقاعد والسلالم التى

يستخدمها لاعبو الأكروبات بمهارة فائقة فى أعمالهم البطولية الحالية التى تثير الدهشة والعجب فى عروض تعكس الحكمة والجهد الشاق ، والشجاعة والبساطة ، والثبات والجلد والتفاؤل ·· وكلها من سمات الشعب الصينى العريق · وعلى مدى مشوار تاريخى طويل ، تطور فن الأكروبات الشعبى عبر طريق ملتو اعترضته الكثير من العقبات والعوائق · ففى الصين القديمة كان فن الأكروبات لا يعرض فوق المسارح بل كان من الفنون المتجولة التى تنتقل من مكان الى آخر جلبا للتسلية · وعاش لاعبو الأكروبات حياة التشرد والطواف والتجوال من بقعة الى أخرى يبيعون فنهم فى الشوارع · ولما كان الكثيرون منهم غير قادرين على كسب عيشهم من ممارستهم لفن الأكروبات لجأوا الى مزاولة بعض الحرف اليدوية لتقيم أودهم ·· الأمر الذى أدى الى الحد من تطور ذلك الفن · وقد فقد العديد منهم حياتهم وهم يؤدون ألعابهم البهلوانية المثيرة التى تتسم بالجسارة ، اذ لم يكن هناك اجراءات أو تدابير وقائية لضمان سلامتهم وتحقيق الأمان لهم، فنجم عن ذلك حوادث مميتة بين مقدمى العروض التى تتم على ارتفاع كبير من الأرض · وهكذا أصبح ذلك الفن الشعبى الذى يبلغ من العمر ألفى عام قاب قوسين أو أدنى من الانقراض فى عام ١٩٤٩ ·

بيد أنه بقيام الصين الحديثة ، بذلت حكومة جمهورية الصين الشعبية جهودا جبارة لاحياء وتطوير فن الأكروبات الشعبى · وضمنت الحكومة لفنانى الأكروبات عيشا كريما وتغير وضعهم الاجتماعى ، ووضعت نهاية لحياة التشرد والتجوال التى عاشوها من قبل ، وأصبح فن الأكروبات من العروض المسرحية المحترمة ·

وكان من أثر هذا التطور الكبير ، ادخال كثير من العروض الجديدة وخاصة فى ألعاب التوازن وحركات الشقلبة ·وفى الوقت نفسه فان عروض فن الاكروبات الشعبى التقليدى فى الصين مثل : « الوقوف بالأيدى على هرم من المقاعد » و « رقصة الأسد » و « تدوير الأطباق » و « القفز خلال الأطواق » و « لعبة الشيطان » و « برج السلطانيات » لاقت ترحيبا حماسيا من الجماهير فى الداخل والخارج ·

ومن منطلق سياسة : « **دع مائة زهرة تتفتح وتتحرر من الأعشاب القديمة الضارة لتثمر الجديد** » بذل فنانو الاكروبات فى السنين الحديثة جهودا مضنية للنهوض بتصميم العروض ، ورفع مستواها ، وتعدد أنواعها فأضيفت كثير من البرامج الممتعة للألعاب الاكروباتية ، وارتفعت المقدرة الفنية على الأداء ، وزيدت المصاحبة الموسيقية ، وتم تصميم الأزياء على نحو أفضل ، بالاضافة الى التجريب فى ميدان الاضاءة ، وتدريب أجيال جديدة من الفنانين ·

وهكذا تفتحت ورود فن الأكروبات الشعبى الى أقصى مدى ضمن غيرها من الزهور فى حديقة الفن الصينى ·

رقصة الأسد :

هذه الرقصة واحدة من أكثر فنون الأكروبات شعبية ·· تلك التى كان يطلق عليها « **عروض المحاكاة والتقليد** » فى الصين القديمة حيث يقوم فيها فنانو الأكروبات بتقليد الحيوانات وهم يرتدون أزياء أعدت لذلك · فرأس الأسد تصنع من عجينة الورق الممزوجة بالغراء وغيرها من المواد فتتحول الى مادة صلبة · أما سترته فهى من القنب والحرير المنسوج ، أو من شعر الياك وهو ثور التيبت الضخم الطويل الصوف لعروض المسرح · أما الأسد الأكبر حجما - الذى يهز رأسه ، ويحرك ذيله ، ويتدحرج فوق الأرض ·· فيضطلع بدوره اثنان من لاعبى الأكروبات يقف أحدهما فى الأمام ليسيطر على الرأس بينما يعمل اللاعب الآخر منثنيا ليتحكم فى الجسم · وحين يكون الأسد صغيرا فان لاعب واحد يقوم بدوره · وفى السنوات الحديثة ، قام فنانو الأكروبات بتوسيع نطاق عروض الريبرتوار المثيرة لتشمل المشى فوق كرة موضوعة على أرجوحة أو الوقوف على مجموعة ركائز على شكل أركان منضدة · وهنا نرى كيف يستطيع فنانو الأكروبات من خلال مهارتهم الفائقة أن يبرزوا ما يتصف به الأسد من شجاعة وحيوية وميل للعب ·

لعبة الشيطان :

انها لعب مع الشيطان ، وهو دمية شعبية فى الصين مصنوعة من الخيزران وبها ثقوب مجوفة·

ويحمل لاعب الأكروبات فى كل يد عصا قصيرة مرتبطة بخيط يصل الى نحو المتر طولا • ويقوم اللاعبون بحركات رشيقة يديرون فيهـا دمية الشيطان قاذفين بها الى أعلى وأسفل والى اليمين واليسار فوق الخيط فيصدر صوت طنين عذب يخف تارة ويعلو تارة أخرى •

هذا العرض ممتع للآذان والعيون ، وهو ينقل الينا روح الأطفال وهم يلعبون •

الهرم :

يقوم بهذا العرض مجموعة من فنانى الأكروبات الذين يحققون التوازن فوق بعضهم البعض محدثين أوضاعا متناسقة محكمة معقدة • وقد يتخذ اثنان أو ثلاثة أفراد من بعضهم نقاط ارتكاز ويتشقلبون فى حركات سريعة متتابعة •

هذا الجمباز الأكروباتى يتخلله أحيانا عرض كوميدى فكه ذكى ومتنوع يتصف بالقوة والجمال •

الوقوف على اليدين فوق كومة من المقاعد

رغم أن المقعد قطعة أثاث بسيطة الا أنه يصبح من أدوات الاكسسوار المسرحية المتطورة المعقدة عندما يتوازن فنانو الأكروبات عاليا فى الهواء على أيديهم فوق كومات منها •

وقد يصبح أحد اللاعبين قاعدة لتوازن برج من المقاعد ولاعبى الأكروبات فوقها • وهناك عرض آخر يتضمن مجموعة من اللاعبين كنقاط ارتكاز لكومتين من المقاعد •

ادارة الأطباق :

ترتفع ستارة المسرح ببطء بينما الموسيقى تعزف خلف مجموعة من الفتيات يدرن الأطباق فوق عصى طويلة فتبدو مثل أوراق اللوتس وهى تتمايل مع الريح أو كأنها فراشات ملونة ترقص فوق الرءوس • ومع التشكيلات التى تتغير باستمرار تبدو الأطباق الدائرة كما لو كانت مشكالا ، وهو أداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون ما ان تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان •

وحديثا تم ابتكار أنماط جديدة فيها يدير لاعبو الأكروبات الأطباق مع حركات التشقلب فى الهواء التى تضيف مزيدا من التلوين لهذا العرض التقليدى •

فن الأكروبات فوق الأعمدة :

هذا النوع من فن الأكروبات الشعبى الذى يستعذبه المواطنون ، وتمتد جذوره الى الصين القديمة قد تطور الى عدد من الحركات المستنبطة من العرض التقليدى • فنرى لاعب الأكروبات وهو يقوم باسناد العمود الى كتفه أو فوق رأسه أو بطنه وهو يواصل ضبط مركز الجاذبية طوال مدة العرض بينما اللاعب فى الطرف الأعلى يقوم بحركات بهلوانية مثيرة بارعة تتسم بالجسارة كالتسلق ، والقفز والانطلاق فى حركات زنبركية لولبية ، والانتقال المفاجىء متجاوزا مكانه بوثبات سريعة خاطفة •

التلاعب بالأقدام :

التلاعب بالأقدام من عروض الأكروبات التقليدية • وتختلف أوزان الأدوات التى يستخدمها فنانو الأكروبات فى ذلك العرض •• فهناك التلاعب بأدوات خفيفة مثل المظلات والأنابيب المصنوعة من الخشب ، والألواح الخشبية ، والمراوح ، وهناك أدوات ثقيلة يتلاعب بها فنانو الأكروبات بأقدامهم مثل الجرار الكبيرة والمناضد •

وحين تتلاعب فنانة الأكروبات بمظلة فانها تفتحها بقدميها ثم تقوم بادارتها فتبدو كما لو كانت تدور حول محور فى سهولة ويسر ورشاقة فى تناغم مع ايقاعات الموسيقى المصاحبة •

وعند التلاعب بجرة ملونة من الصينى وزنها خمسة عشر كيلو جرامات فان فنان الأكروبات يقذف بها الى أعلى والى أسفل ويطرحها ذات اليمين وذات اليسار فوق قدميه •

عروض التوازن :

تلعب عروض التوازن جزءا مهما من مشاهد فن الأكروبات • وفيها يقوم اللاعب أو اللاعبة

بتحقيق التوازن لأشياء توضع على الرأس أو الجبهة أو الذقن أو قصبة الأنف مثل منضدة فوقها كومة من الفاكهة والأزهار ، أو عصا تستقر ثلاث بيضات فوق طرفها الأعلى • وأصعب هذه العروض هو تحقيق اتزان سلم متعدد الطوابق أو سلم من الآنية الزجاجية كما يسميهما فنانو الأكروبات أنفسهم ، والتى تتكون من طوابق من الزجاجات المملوءة بالنبيذ وصناديق زجاجية صغيرة تحوى مصابيح تعطى تأثيرا خاصا عندما ينعكس ضوؤها فى النبيذ • وقد يعرض هذا المشهد أيضا فوق لوح خشبى متأرجح أو سلم سائب الحركة غير مثبت فى الأرض •

القفز خلال أطواق مثبتة فوق منضدة :

فى هذا العرض يقفز لاعبا أكروبات خلال طوقين رأسيين مثبتين فوق منضدة مستطيلة • وهناك مشهد أشد صعوبة يؤديه أربعة من لاعبى الأكروبات يقفزون فى وقت واحد عبر الأطواق فى حركات سريعة رشيقة •

تدوير الحبل :

مثلها مثل راعى البقر الغربى فى الرديو وهى مباراة أو عرض للبراعة تجرى بين رعاة البقر فى مهارة تدوير الحبل • وهناك حلقة من النحاس مربوطة فى أحد طرفى الحبل يمر منها طرفه الآخر مكونا أنشوطة يمكن أن يتحكم لاعب الأكروبات فى حجمها وهو يدير الحبل بحرية حول نفسه مع الوثب داخل وخارج الأنشوطة ، تارة فى سرعة وتارة ببطء فى خفة ورشاقة الفهد •

رفس الشطلكوك :

وهذه لعبة شعبية للأطفال استمد منها فنانو الأكروبات الشعبى الصينى مستويات جديدة تشمل أربعة أنواع من التكنيك الرئيسى فى الأداء : رفس الشطلكوك ، وهو قطعة من الفلين ذات ريش ، بالقدم من الداخل والخارج ، وبالكعب من الخلف وفى أثناء الوثب •

لعبة الهراوة :

وهى لعبة من الأكروبات الصينية التقليدية التى تجمع بين عروض الأكروبات مع الرقص والموسيقى • وكانت لعبة الهراوة فى الأصل يؤديها لاعب واحد ، غير أنها أصبحت أكثر تعقيدا عندما تعرض فوق خشبة المسرح حيث تطورت الى عرض جماعى •

ألعاب الجمباز :

تؤدى الفنانات ألعاب الجمباز بالحركة البطيئة وقد بلغن ذروة المرونة الجسدية وهن يتحركن فى أوضاع ساحرة تفتن الألباب فى عروض أشبه بالرقص •

التوازن فوق راجات ثابتة :

معظم الناس يقدرون مدى صعوبة التوازن فوق دراجة ثابتة تتخذ كقاعدة تمارس من فوقها عروض الأكروبات التى نالها التطوير حديثا •

المشى على السلك

نشأ المشى على السلك من المشى على حبل مشدود •• ذلك الذى كان منتشرا طوال عدة قرون • وقد عثر على عمل من الحفر على قطعة من الحجر يرجع الى أسرة هان يمثل ثلاثة من لاعبى الأكروبات يمشون فوق حبل •

وتشمل العروض التقليدية : الجلوس فوق مقعد أو سلم متأرجح والقيام برقصة الحرير الأحمر • وهناك عروض أخرى مثيرة كالوثب من وضع الجلوس للقيام بدورة قدرها ٩٠ أو ٣٦٠

درجة قبل الجلوس مرة أخرى ، أو الشقلبة الى الأمام والخلف ٠

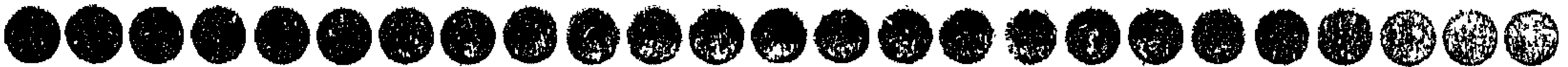
استخدام مطرد ثقيل فى ممارسة التداريب :

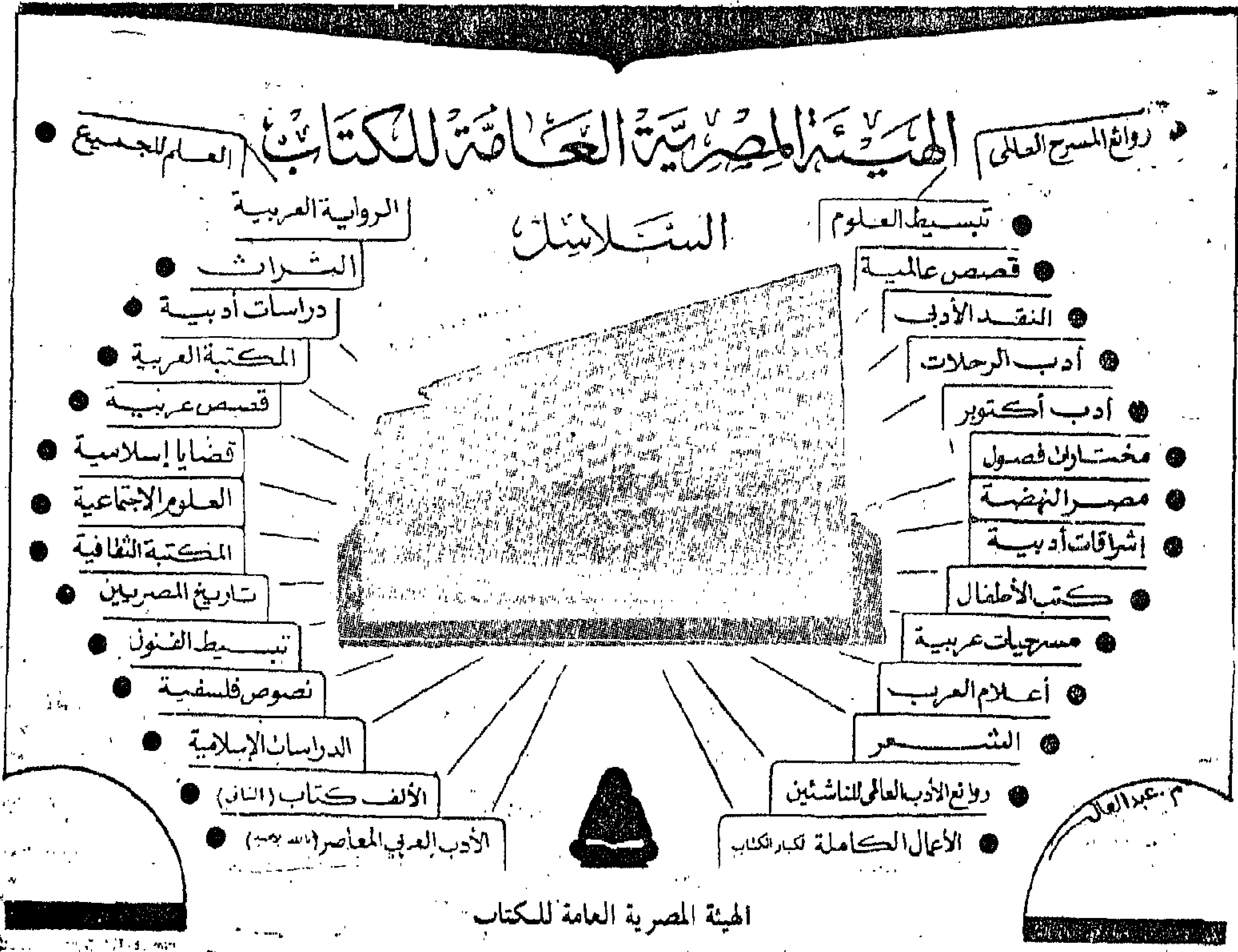
المطرد المستخدم فى ذلك العرض عبارة عن سلاح قديم مؤلف من رمح وفأس من فئوس الحرب ويزن حوالى ٩٠ كجم ، ويرفعه لاعب الأكروبات فوق رأسه ، ويقذف به فى الهواء ثم يتلقفه بيد واحدة ، ويلوح به حول عنقه ويدحرجه فوق ظهره – وكل أنواع تلك العروض تجرى بمنتهى القوة مع قدرة فائقة على الضبط والاحكام فى دقة بالغة ٠

أوضاع تؤديها النساء :

تطور هذا العرض من التشكيل الهرمى ليصبح مجموعة مؤتلفة تضم ألعاب الجمباز مع الرقص حيث تشكل لاعبات الأكروبات أوضاعا تشبه أوضاع النحت فى الفنون التشكيلية وتتناغم مع الموسيقى المصاحبة ٠

وتتميز هذه العروض بالبراعة فى **الأداء الفنى** الذى يبرز رشاقة الحركة ودقة الاحساس مع جمال التكوين ٠





إحياء دراما الأراجوز

عادل العليمي

« انه ينتصر على الجميع وعلى كل شيء ، الشرطة والقساوسة وحتى الشيطان والموت ، ويبقى هو خالد لا يموت »

تعليق مكسيم جوركي على الأراجوز

ما زال الخلاف قائما حول نشأة الأراجوز في مصر ، من أين جاء ؟ ما موطنه الأصلي ؟ وسر وجوده لدى شعوب متعددة وبأسماء مختلفة ★

وتتميز شخصية الأراجوز – رغم التنوع الثقافي – بأنها شخصية ماكرة ، مشاغبة وقحة ، وبذيئة اللسان ، وهي في كل حكايتها ، أو معظم حكايتها تتحدث عن نزواتها الجنسية ومغامراتها النسائية .

وكلمة (قراقوز) كلمة تركية مركبة من (قرة) وتعني في اللغة التركية (أسود) (وقوز) يعني (عين) أي أسود العين ، ويفسر البعض العين السوداء بأنها العين المتشائمة التي ينظر الأراجوز من خلالها للواقع ، بتشاؤم ، بعين ناقدة ، رافضة للمواضعات الاجتماعية .

والبعض ينسب سواد العينين ، الى تلك القبائل التي وفدت الى العالم الغربي والاسلامي ، وكانت عيونهم سوداء ، ويقال ان شخصية الأراجوز .. شخصية غجرية ، والبعض الآخر يعتقد أن كلمة الأراجوز هي تحريف لكلمة (قراقوش) وهو اسم بهاء الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين الأيوبي وكانت كلمة أراجوز تطلق عليه بهدف السخرية منه ، ولكن د. عبد اللطيف حمزة (١) دافع عن قراقوش دفاعا مجيدا ووصفه بأنه كان من أشد المخلصين لصلاح الدين الأيوبي وكان ركنا أساسيا لحماية الدولة ، ويرجع د. عبد اللطيف حمزة سبب هذا التشويه الى كتاب (الفاشوش

(★) كتبت هذه الدراسة عام ١٩٨٦ ، وقدمت كبحث في ندوة الشرقية المنعقدة في ٤ ، ٥ يناير ١٩٨٧ وكان موضوع الندوة (مستقبل مسرح الثقافة الجماهيرية) .

(١) د. عبد اللطيف حمزة ، حكم قراقوش – كتاب الهلال – عدد ٣٧٤ فبراير ١٩٨٢ .

فى حكم قراقوش) لابن مماتى الذى ظلمه ظلما شديدا ٠

وبغض النظر عن هـذه المشـاكل ، مشـاكل النشأة والتعريف الخ فنحن مهمون هنا بالأراجوز كدراما شعبية ٠

تعتمد دراما الأراجوز على العرائس ، أى أن اللغة الدرامية الأساسية للأراجوز هى العرائس من خلال وسيط محدد هو اللعب بالعروسة التى يحركها اللاعب من خلف ساتر (البارافان) دون أن يراه أحد من الجمهور ٠

وعرائس القفـاز هى العرائس الأسـاسية للأراجوز وهى تصـنع على شـكل مماثل للشكل الاسطوانى للجسم ، وتصنع عرائس الأراجوز من الخشب والورق ويصمم لها ملابس خاصة بها ، والغالب أن تصمم فى وضع تعبيرى يدل على أعمق خصائص الشخصية التى تمثلها العروسة ٠

فعند تصميم وجه العروسة التى تمثل شخصية الجندى المملوكى أو التركى ، كان يراعى أن يكون قفاه عريضا ليدل على شدة غبائه ، ولتنهال على هذا القفا العريض صفعات الأراجوز ولا تحتاج عرائس القفاز الى الستارة ، أو الاضاءة الخاصة ، بل يمكن عرضها على أى ضـوء مما سـاعد على انتشارها بين الطبقات الشعبية ، بالاضافة الى سـهولة تنقله ، وقلة احتياجاته الفنيـة فكل (عدته) خيمة ذات ثلاث جوانب مقامة على قوائم خشبية يقف اللاعب خلفها مختفيا ويقدم تمثيلياته من رأس الستر ٠

يصف لنـا د٠ على الراعى بعض مشـاهداته للأراجوز ، يقول : (٠٠ ولا زلت أذكر بعضا من حفلات الأراجوز شهدتها فى صباى فى ساحـة الاحتفـال بالمولد النبـوى الشريف بمدينـة الاسماعيلية ، وفى احداها كان الأراجوز يعرض اسكتشا قصيرا عن العلاقة بين زوج وزوجته ، الزوجة تأتى لزوجها شاكية ٠٠ باكية ، فالعجين عليها ، والخبيز عليهـا ٠٠ وكنس الدار عليهـا ٠٠٠ الخ ٠

ويحاول الزوج أن يهدىء من روعها وأن يطيب خاطرها ، ولكنها ترفض السكوت بل تنتقل الى الردح والشتـائم ، فيمضى الزوج فى محـاولة استرضائها المرة بعد المرة ، دون جدوى ، فاذا الزوجة تقفز من الشتائم الى العدوان اليدوى ٠

وفجأة يغيب الزوج خلف الساتر ، ثم يظهر ومعه هراوة ينهال بها ضربا على زوجته التى تهدأ وقتها فقط ، وترضى ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدى بين الاثنين الى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية ، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة ٠

ويعلق د٠ على الراعى قائلا :) كان يقوم بدور الزوج الأراجوز ذاتـه ، وهو الشخصية النمطية التى تجسـد مكوناتهـا دائما فى بنـاء المهرج الشعبى ، خليط من المكروطيبة القلب والشجاعة عند الحاجة ، والجبن عند الضرورة ، وسعة الصدر حينا ، ثم الثورة المسلحة بالعصى دائمـا حينـا آخر) (٢) ٠

ويجمع كل المهتمين ـ بالأراجـوز ـ على أن التمثيليات التى كان يقدمها الأراجوز خالية من أى قيمة فنية أو أدبية وخلوها أيضـا من أى مضمون اجتماعى ، أو التعبير عن فكرة هـادفة ، ويقولون أيضا لم يقصد بالتمثيليات الا التسلية الضحلة أو الاضحاك الرخيص وسماع التعليقات والقفشات بقصد السخرية من بعض الشخصيات والهزء بها ، كما أن الموضوعات التى تدور حولها تلك التمثيليات أو المحاورات كانت كلها هابطة المستوى ، ومعظمها قليل الحياء والأدب ٠

ورغم هذا ، فلقد كان الأراجوز ، لسانا معبرا عن حيـاة الشـعب المصرى ، معبرا عن أفـكاره وأذواقه واتجاهاته الفكرية فى انتقاد الأوضاع ، وتنـاول الطبقـات الحاكمـة بالنقد والتجريـح

(٢) د٠ على الراعى ـ فنون الكوميديا ـ ص ٥١ ، ٢٥ ـ عدد ٢٤٨ الهلال ـ ١٩٧١ ٠

والسخرية بالتلميح والتصريح ، وكان من أحب وسائل التثقيف والتسلية واحدى وسائل التنفيس عن صدور الشعب المصرى من ظلم الحكام ، فالأراجوز كان يقدم بعض البطولات الشعبية ، أدهم الشرقاوى ، حرب بورسعيد ، حارة اليهود (٣) • بل ان صفع القفا التركى أو المملوكى عريضا وطويلا ثم الضرب عليه بصفعات الأراجوز يعد شكلا من أشكال المقاومة مهما كانت درجاتها المتدنية •

ورغم بساطة الحكاية التى وصفها د• على الراعى الا أنها تعكس نوع العلاقة غير المتكافئة بين الزوجة والزوج فالزوجة عليها معظم الأعباء ومن حق الزوج أن يلجأ الى الضرب لحسم الخلاف ، ثم تصوير الزوجة بأنها شخصية (نكدية) وأنها تستمتع بالضرب ثم الجنس كطريق للصلح • وبهذه المناسبة اذا كان الأراجوز هو الزوج كما ذكر د• على الراعى فان (بخيته) (٤) هى زوجته وهى مشهورة بهذا الاسم كحرم الأراجوز •

اننا نجد شخصيات لها أبعاد نفسية ، تقدم نفسها من خلال حكاية أو موقف بسيط ومهما تدنى النص الأدبى المتواتر والمنقول والمحفوظ عبر الصدور ، نقول رغم هذا فهو يصور واقع علاقة . ويقدم شخصيات ، ثم النهاية المقصود بها الاضحاك •

تقول الباحثة السوفيتية (تمارا الكيساندروفنا) : (٥) •

القراقوز وهو تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربى ، انه الانسان الفقير المنشأ الأمى •• الأخرق والخشن ، وكثيرا ما يقع فى مواقف صعبة ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا • ولقد كان هذا المهزار ، الشجاع ، الفطن الذكى والصامد أبدا أمام الصعوبات محبوب الجماهير على الدوام ، وتنطبق عليه كلمات مكسيم جوركى التى قالها فى البطل الشعبى الروسى (بتروشكا) « انه ينتصر على الجميع وعلى كل شىء : الشرطة والقساوسة وحتى الشيطان والموت ويبقى هو خالد لا يموت » ولقد جسد الشعب الكادح نفسه فى هذه الشخصية الخشنة الساذجة ووجد انتصاره على الجميع وعلى كل المصاعب •

وشخصية الأراجوز شخصية ساخرة ، أذكى من جميع الشخصيات ، لا يخدعه أحد الا مؤقتا وله دائما النصر الأخير ، وهو معلق على الأحداث ، يتأمل غباء الناس من حوله فى مزيج من العطف والحزن والرغبة فى الاصلاح ، وهو أقرب الى المهرج الانسان (٦) •

وكانت أدواره عديدة منها ابن البلد ، والمدرس الريفى ، وزير النساء ، وناظر المدرسة •• الخ • وتعكس هذه الأدوار أنماط الحياة الشعبية ، فلقد عاش الأراجوز فى القرى والحوارى والأزقة وسط جمهوره ، وكان يقدم فنه فى وقت قصير للتسلية أو الافادة ولو بالتعليق على حاكم أو حدث معين ، وما زال الى الآن فى ساحات الموالد رغم ندرته الشديدة فهو مهدد ككثير من تراثنا بالدفن رغم صيحات وصرخات الانقاذ •

وهناك شكلان للأراجوز • ثابت ومتحرك •

الثابت عبارة عن خيمة فقيرة بيضاء أو ملونة ، بالاضافة الى ألواح من الصاج ، أما الخيمة فهى لرسم بعض الصور لشخصيات العرض وكشكل من أشكال الدعاية ، من هذه الصورة ، صورة الأراجوز بطرطوره الأحمر ، والبربرى والشيخ ، ثم المرأة التى ترتدى الملاية اللف السوداء ، ويجلس أمام الخيمة رجل أو شاب يضرب على آلة (الترومبيت) وآخر على آلة (الترمبة) للاعلان عن العرض •

---

(٣) تسجيلات بمركز الفنون الشعبية عن الأراجوز •

(٤) تسجيلات بمركز الفنون الشعبية عن الأراجوز •

(٥) تمارا الكساندروفنا ــ ألف عام وعام على المسرح العربى ص ٨٧ ترجمة توفيق المؤذن ــ دار الفارابى بيروت ــ طبعة أولى ١٩٨١ •

(٦) فنون الكوميديا ــ ص ٦٠ ــ مرجع سابق •

والجلوس على الأرض والرؤوس مرفوعة الى أعلى نحو (العدة) وهى كل ما يتعلق بالأراجوز ويطلق على هذه العدة (اسم ملجرتا) •

والشكل الآخر عبارة عن عربة صنعت من الصاج والحديد على هيئة قاعة مستطيلة الشكل لها مدخلان واحد فى الخلف للدخول وواحد فى أحد الأجناب للخروج ، وتقام هذه العربة على عجلات أربع وسمح بتصميمها على أن تجرها دواب •

هذا بالاضافة الى الشكل العادى للأراجوز الذى كان يحمله (الأراجوزاتى) على ظهره ويدور به فى الحوارى والأزقة والقرى كما تقدم من شرح •

ويعتمد لاعب الأراجوز فى عرضه على شيئين مهمين هما العروسة والزمارة أو (الأمانة) كما يسمونها ، وهى صفارة يضعها اللاعب فى نهاية حلقة وهى تساعده على اخراج ذلك الصوت المتميز للأراجوز ، ثم يقوم اللاعب نفسه بالتحدث بصوته الطبيعى ان كانت هناك شخصية أخرى تتكلم ويغير من طبيعة الصوت ليناسب النساء والرجال • و (الأمانة) (عبارة عن قطعتين من النحاس تم ربطهما بخيط من الصوف أو القطن ومن أهم الأشياء ، قبل أن يضع اللاعب هذه الأمانة فى حلقة يجب وضعها فى كوب من الشاى الساخن أو قهوة سادة أو ليمون لازالة الصدأ أو لحماية اللاعب من التسمم) ومعنى اسم الأمانة من (الأمانة) على حفظ سرها وعدم البوح بها •

ويقوم بالعرض فى الغالب لاعب واحد ، فهو يغنى ، ويمثل ، ويلعب بالعرائس ، ويبدأ العرض بأغنية يغنيها الأراجوز بصوته المميز لتمهيد الجو وعودة الناس الى الجلوس والاستماع ، وأشخاص التمثيلية اثنان أو ثلاثة وفى أحيان أخرى يمكن لثلاثة لاعبين أن يلعبوا بستة شخوص •

ويطلق على الدور اسم (نمرة) ويوجد فى عالم الأراجوز حوالى ٤٨ شخصية وعشرات التمثيليات •

ان الأراجوز وسيلة تعبيرية قادرة على استيعاب المعانى والأفكار وايصالها للصغار والكبار ، ولفن الأراجوز لغته الخاصة كوسيلة تعبيرية قائمة بذاتها ، وهو وسيلة مثيرة وجذابة من وسائل التعليم والتثقيف ، كما أن فن العرائس عموما ليس غريبا على الشعب المصرى فلقد عرفه فى كل عصوره منذ المصريين القدماء والى عصوره الحديثة •

وهو بالنسبة للأطفال متعة لا توصف ، ويقبلون على مشاهدته ، فيمكن عن طريقه تنوير عقولهم وهو أسهل فى تعلمهم من الوسائل التقليدية وكذلك الترفيه عنهم وهناك مئات التمثيليات التوجيهية التى تقدمها العرائس الصينية فى المدارس ومنها الأراجوز ، تهدف هذه التمثيليات مباشرة الى توسيع أفق الأطفال ، وتنمية مداركهم الفكرية ، وتبث فيهم روح الطاعة وحب النظام ومبادىء الصحة والسلوك القويم •

ان الأراجوز دراما شعبية ، يعتمد فى لغته على العرائس خصوصا القفاز وهو بسيط يتنقل من حارة الى أخرى ومن قرية الى أخرى لقاء ثمن زهيد للغاية ، فلا يوجد فيه تذكرة وانما نظام (النقطة) وكل حسب قدرته ــ بسبب ظروفه ــ ككثير من فنوننا الشعبية ، والجمهور يقف على شكل دائرى أو شبه حلبة ، بسيطة فى تجهيزاته ، ولا يوجد به ستارة ، وهو بسيط كما أسلفنا فى حكاياته •

ويطلق على فن الأراجوز فى بعض البلاد مسرح الأراجوز ، وكلمة مسرح هنا تطلق على المكان وليس على الأراجوز ، أى المكان الذى يشاهد فيه دراما الأراجوز ، فالأراجوز هنا لا يعتمد على آليات وتقنيات المسرح ولا على الممثل البشرى •

وللأراجوز فى بعض البلاد مؤلفون ومخرجون ، ولدينا حياة المخرج الروسى (ابرازوف) (٧) التى سجلها مع فن الأراجوز •

(لو تخيلنا (٨) دارا كبيرة للملاهى يعمل على أرضها القراد والحاوى ومسرح خيال الظل ومسرح الأراجوز ، والمحبظون ، لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل

---

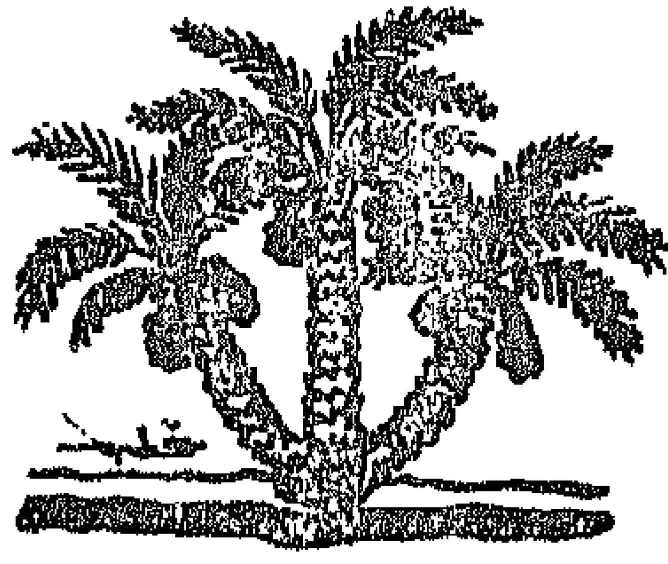
(٧) ابرازوف ــ مسرح الأراجوز •

(٨) فنون الكوميديا ــ مرجع سابق ص ٨٢ •

بلدنا قرونا طويلة .. أحيانا .. وسنوات طويلة متصلة ـ أحيانا أخرى ـ قبل أن يفد المسرح البشرى الغربى الى بلادنا على أيدى فرق أجنبية متعددة ، ثم فى شــكل فرق مصرية بنيت فى بلادنا ، وأخرى عربية أتت لتزورنا من ســوريا ولبنان) .

بعد هــذا العرض الموجز عن الأراجــوز لـمــاذا لا نبعث هذا الفن الشعبى ، ونعمل على احيـاء شخصية الأراجوز الذى يستطيع أن يقول ويعلق على أوضاع حياتنا الآن ؟

ولماذا لا يكتب المؤلفون نصوصا للأراجوز ؟ ولماذا لا يقوم المخرجون باخراج هذه النصوص ؟ ولماذا لا تتبنى الثقافة الجماهيرية هذه الفنون التى تعد من صميم عملها ؟





المراجــع :

(١) مختار السويفى ـ خيال الظل والعرائس فى العالم ـ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ .

(٢) د. على الراعى ـ فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى ـ الهلال ـ عدد ٢٤٨ ـ ١٩٧١ .

(٣) سعد الخادم ـ الدمى المتحركة عند العرب ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٦ .

(٤) تمارا الكساندروفنا لوتيتسيفا ـ ألف عام وعام على المسرح الغربى ـ ترجمة توفيق المؤذن ـ دار الفارابى ـ بيروت طبعة أولى ـ ١٩٨١ .

(٥) سامى محمد حسان ـ دراسة حول الأراجوز ـ غير منشورة ـ ١٩٨٤ .

(٦) د. عبد اللطيف حمزة ـ حكم قراقوش ـ الهلال ـ عدد ٣٧٤ فبراير ١٩٨٢ .

(٧) س. ابرازوف ـ مسرح الأراجوز ـ ترجمة رمسيس يونان ـ دار الطباعة الحديثة ـ بدون تاريخ .

(٨) جوزيف هوللر ـ مسرح العرائس ـ مطابع مركز التربية الأساسية فى العالم الغربى ١٩٥٩ .

(٩) أحمد نجيب ـ مسرح العرائس ـ مكتبة النهضـــة المصرية ـ ١٩٦٩ .

(١٠) د. الراعى ـ الكوميـــــديا المرتجلة فى المسرح المصرى ـ الهلال ـ العدد رقم ٢١٢ نوفمبر ١٩٦٨ .

(١١) مركز الفنون الشعبية ـ تسجيلات قام بها ماهر صالح وآخرين عام ١٩٦٥ .

وهى حوار بين الباحثين وبعض لاعبى الأراجوز ـ رقم الشريط ٦ الوجه الثانى ، وشريط آخر رقم ٨١٣ وجه أول قام به صابر العـــدلى وآخرون عام ١٩٧٦ بمقر مركز الفنون الشعبية ثم شريط ثالث وجه أول رقم ١٢٩ الجامع حسنى لطفى وآخر ١٩٦١ بمقر المركز ، وشريط رابع وجه أول رقم ١٣٠ ، الجامع حسنى لطفى بمقر المركز ١٩٦١ .

(١٢) عادل العليمى ـ احياء دراما خيال الظل ـ مجلة الثقافة الجديدة ـ الثقافة الجماهيرية ـ العدد السابع ـ ديسمبر ١٩٨٣ .

شرف الدين بن أسد المصرى

أديب شعبى من القرن الثامن الهجرى

د. ابراهيم أحمد شعلان

ترجمة حياته :

ترجع معرفتى بالشيخ شرف الدين الى الستينيات حينما كنت أقوم باعداد بحث فى درجة الماجستير عن الأمثال الشعبية فى مصر ، وكنت أبحث عن مجموعات الأمثال الشعبية المصرية الحديثة، وعثرت على مجموعة من الأمثال بعنوان « الأمثال العربية أو العادات والتقاليد عند المصريين المحدثين من أمثالهم الشعبية فى القاهرة للشيخ شرف الدين بن أسد » وقد قام بشرحها وترجمتها الى الانجليزية المستشرق جون لويس بوركهارت ونشرها فى لندن ١٨٣٠ م وقد ذكر فى المقدمة ان الشيخ شرف الدين من علماء القرن الثامن عشر الميلادى وبناء على هذه المعلومة كنت أعتقد أن مجموعة شرف الدين تعد أول مجموعات الأمثال الشعبية المصرية الحديثة أو هى أقرب مجموعات العصور الوسطى الى العصر الحديث .

وفى هذه الأيام قمت بترجمة شروح بوركهارت على هذه المجموعة وأعدت النظر فى مقدمة بوركهارت وفى الأمثال نفسها فوجدت أن جملة بوركهارت فى المقدمة عن تاريخ حياة شرف الدين غير مؤكدة وان هذه المعلومة وصلته بطريق السماع . حيث كان يمر بفترة حرجة من حياته ولم يكن لديه الوقت للتحقيق أو التوثيق واكتفى بالسماع (١) وتبين ان هذه الأمثال تنتمى الى فترة تاريخية أكثر ايغالا فى الماضى ، كما وجدت ترجمة موجزة للشيخ شرف الدين وانه من علماء القرن الثامن الهجرى حيث ولد ٦٧٠ هـ وتوفى ٧٣٨ هـ ودفن بالقاهرة ، وقد روى عنه الشيخ صلاح الدين الصفدى مؤرخ الحروب الصليبية النصين اللذين درسناهما فى هذا البحث .

وعلى ذلك فان ما بقى لدينا من آثار شرف الدين هو نص شعرى وآخر نثرى ومجموعة من الأمثال ترجمها بوركهارت الى الانجليزية ١٨١٧م

---

(١) للوقوف على المزيد يمكن الرجوع الى ترجمتى لهذا الكتاب الذى سيصدر قريبا عن هيئة الكتاب فى سلسلة (الألف كتاب) وعنوانه : Arabic Proverbs or the Manners and customs of the Modern Egyptians, Illustrated from their Proverbial Sayings Current at Cairo, translated and explained by John Lewis Burckhardt London John Mworay 1830,

وأعيد طبعها ١٨٧٥ م وترجمت الى الألمانية ويعاد طبع هذا الكتاب حتى الآن في انجلترا .

ولا شك أن هذه النصوص اضافة الى السطور التي ترجمت للشيخ شرف الدين يمكن أن تعطي فكرة عن حياته الاجتماعية ونشاطه الثقافي ، وبالاضافة الى ذلك فان ما ذكره القدماء من أن الشيخ شرف الدين صنف عدة مصنفات في النوادر والأمثال وغيرها مما يتعلق بالمصريين يمكن أن يكشف ويترجم لحياة شرف الدين ، كما يمكن أن يلقي أضواء كاشفة على موقفه من التيارات الفكرية السائدة ووضعه الاجتماعي ، كما أن تراثه - على قلته - يكشف عن نزوعه الواضح الى الحياة الشعبية وعن وجود تيار شعبي مؤثر في هذه الفترة المبكرة يجب أن يعاد رصده ودراسته ، ويغلب على الظن بان مجموعة الأمثال تعبر مباشرة عن فترة حياة شرف الدين التي امتدت

٦٨ عاما ، كما أن هذه المجموعة يمكن أن تمدنا بكثير من عناصر أفكار ومبادىء واتجاهات شرف الدين .

جاءت ترجمة شرف الدين في كتاب فوات الوفيات وفيه يقول (١) « شيخ ماجن منهتك ظريف خليع يصحب الكتاب ويباشر الندماء ويشبب في المجالس على القيان » . ويقول صاحب الدرر الكامنة (٢) « .. وسلك في المجون مسالك لم يسبق اليها » . هاتان الفقرتان هما مفتاح شخصية هذا الكاتب وتعبران عن خط اجتماعي سار عليه مجموعة من أدباء هذه الفترة وأفرز نوعا من الأدب هو أدب التحامق والظرف والخلاعة والفكاهة . فقد أفرز هذا العصر مجموعة من الأدباء اشتهروا بالمجون والدعابة والنكت الغريبة والنوادر العجيبة وتأليف الأشعار الشعبية من نوع البليقات أو المواليا والازجال ومنهم من أطلق طباعه على التكدي(٣) .

وفي هذا الجو عاش شرف الدين وبين الظرفاء تعاني النثر والنظم أدبا وتأليفا فيقول صاحب الدرر الكامنة « وعمل على طريقة ابن مولاهم في الصنائع فكان كتابه أضعاف الكتاب الأول وفيه مائتا صنعة للنساء خاصة وله من البلاليق والشباشات والزوائد ما هو مشهور عند لطفاء المصريين » ويقول صاحب الوفيات انه سجل عدة مصنفات في شاشات الخليج والزوائد التي للمصريين والنوادر والأمثال .

وهذه الاشارات تبين اتجاهاته الفكرية وهي تسير في خطين واضحين :

الأول : اتجاه أدبي بحت من شعر ونثر ورغم انه لم يبق من شعره الا القصيدة التي درسناها فان الاشارات التي ذكرها القدماء تبين خطه الشعري وأسلوبه في النثر .

الثاني : اتجاه الاجتماعي يتضح ذلك من اهتمامه الواضح بالشخصية المصرية حيث ألف - كما يقول القدماء - في الزوائد والنوادر والأمثال المصرية كما ألف كتابا في الصنائع فاق به ابن مولاهم ويتضمن المهن التي اشتهرت بها النساء وكتب مصنفا في شاشات الخليج .

ولعل أبرز ما يمكن أن يلاحظ على مؤلفات شرف الدين انه وجه اهتمامه الى رصد الثقافة الشعبية كالزوائد والنوادر والأمثال عند المصريين واهتمامه بالاشعار الشعبية وغيرها مما هو مشهور بين لطفاء المصريين، ولاشك ان متابعة نصوصه المتبقية رغم قلتها تؤكد أن شرف الدين كان يعيش حياة شعبية بين العامة والجماهير ويسجل لهم ، كما اتصل بمثقفي عصره وكبار رجال القوم مادحا لهم ، ويقول صلاح الدين الصفدي انه كان يتعامل مع الاكابر يمدحهم وينال جوائزهم ، كما ان صلاح الدين الصفدي قابله غير مرة بالقاهرة وجالسه على الخليج بشق الثعبان سنة ٧٢٨ هـ وسمع منه حكاية النحوي والاسكافي وروى عنه قصيدة عن شهر رمضان من ٢٧ بيتا التي قمنا بدراستها .

---

(١) فوات الوفيات - ابن شاكر الكتبي تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد العلم رقم ١٥٩ ج ١ ص ٣٨١ طبع مكتبة النهضة المصرية .

(٢) الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة / العسقلاني ٨٥٢هـ ج ١/٥٥، ١١٨ ، ١٢٩ - طبع ١٩٦٦ .

(٣) للوقوف على هؤلاء يمكن الرجوع الى النجوم الزاهرة ص ٧ ، ٨ والدرر الكامنة ج ١ وشذرات الذهب ج ٥ .

وبشكل عام فان مؤلفاته تهتم بالطرائف وتعبر عن الحياة الشعبية وأسلوبه مطبوع أقرب الى أساليب الأحاديث اليومية التى لم تخضع للصقل والتجويد وقصيدته خير مثال على ذلك كما انه خلط نوادره وأمثاله بأشعاره وهو بذلك يمثل تيارا أدبيا غزتهالأساليب الشعبية وابتعدت به تلقائيا عن النزعة الخيالية التى تجذب المثقف وتستهوى خياله ، والى جانب هذا اللون الغالب نجد انه كان يكتب المقامات بطريقة المتعلمين والمدرسين والنص النثرى خير مثال على ذلك وهذه الازدواجية الأسلوبية تظهر بشكل واضح فى مجموعة أمثاله الشعبية فهى تحتوى على الكثير من الأمثال الشعبية السائرة وتحتوى أيضا على مجموعة لا بأس بها من الحكم والأمثال العربية القديمة والأقوال السائرة وهذه ولا شك تسربت اليه من مطالعاته أو من العلماء الذين خالطهم ، وقد جذبت مؤلفاته كل الفئات المثقفة والشعبية أو بمعنى آخر كانت ثقافته وابداعاته تسير فى اتجاه صاعد واتجاه نازل أو الراق الأعلى والراق الأدنى كما يقول علماء الاجتماع .

* * *

تراث شرف الدين

جاء فى كتاب فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى (١) ان الشيخ صلاح الدين الصفدى حكى حكاية منسوبة للشيخ شرف الدين بن أسد المصرى كما انشد له قصيدة من نوع البلاليق عن شهر رمضان فى ٢٧ بيتا وان الشيخ شرف الدين ذكرهما بينما كانا يتسامران على الخليج بشق الثعبان سنة ٧٢٨ هـ . أما الأثر الثالث الذى خلفه شرف الدين فهو مجموعة من الأمثال الشعبية لم يبق منها الا ٧٨٢ مثلا وقد جمعها الشيخ شرف الدين فى كراسات عثر عليها المستشرق السويسرى جون لويس بوركهارت ونشرت بعد مماته فى لندن ١٨٣٠ ثم أعيد طبعها فى سنة ١٨٧٥ وترجمت الى الألمانية وقد قمنا بدراسة هذه الأمثال وترجمتها الى العربية لأول مرة فى كتاب يصدر قريبا واستكمالا لهذه الدراسة نقدم هذا البحث حول النصين الآخرين النثرى والشعرى .

النص النثرى :

لم يبق من نثر ابن أسد غير هذا النص الذى بين أيدينا وهو يمثل اتجاها خاصا يختلف عن أسلوب المقامات ذلك أن المقامات تعتمد على موضوع الكديه وتدور حول الشحاذين وحيلهم فى جمع المال أو موضوع التعليم أو الزهد والوعظ أو موضوعات الشعر بشكل عام أما من الناحية الفنية فهى تتوسل ببعض المقومات القصصية كالحبكة والشخصية والعقدة وشكل من أشكال الصراع .. الخ بينما نجد ان النص الذى ندرسه يفتقد هذه المزايا ويفتقر الى فنيات المقامة ، كما أن هذا النص يختلف عن الأحاديث التى ذكرها الجاحظ كأحاديث الكدية وأحاديث ابن دريد ولكنه بشكل عام ليس متفردا لا فى الموضوع ولا فى الشكل . فالنص عبارة عنحكاية بسيطة لمشهد قد يكون حقيقيا أو منتزعا من الواقع وقد يكون خياليا ومع ذلك فهو يحمل دلالات اجتماعية وثقافية ولغوية من العصور الوسطى وفكرته بسيطة تدور حول طلب من أحد النحاة واسكافى يجيب على هذا الطلب كل منهما بطريقته الخاصة وبناء على تصوره للطرف الآخر . يقول النص فى الجزء الأول منه :

« **اجتاز بعض النحاة ببعض الاساكفة فقال له : أبيت اللعن واللعن يأباك ورحم الله أمك وأباك ، وهذه تحية العرب فى الجاهلية قبل الاسلام ، عليك أفضل السلام والسلام ، ومثلك من يعز ويكرم قرأت القرآن والتفسير والعنوان والمقامات الحريرية والدرة الألفية وكشاف الزمخشرى وتاريخ الطبرى وشرحت اللغة والعربية على سيبوية ونفطوية والحسن بن خالوية والقاسم بن كميل والنضر بن شميل (١) وقد دعتنى الضرورة اليك وتمثلت بين يديك لعلك تتحفنى من بعض حكمتك وحسن صنعتك بنعل يقينى الحر ويدفع عنى الشر وأعرب لك**

---

(١) فوات الوفيات / ابن شاكر الكتبى / تحقيق محمدمحيى الدين عبد الحميد ص ٣٨٢ .

(١) من مؤلفى الأمثال توفى ٢٠٤هـ/ الأمثال العربية القديمة / رودلف زلهايم ترجمة د. رمضان عبد التواب طبع بيروت ١٩٨٢ ص ٨٣ وقد نقل عنه الميدانى .

من اسمه حقيقيا لا تخذك رفيقا • فيه لغـات مؤتلفه على لسـان الجمهور مختلفة ففي الناس من كناه بالمداس وفي عامة الامم من لقبه بالقدم واهل شـهر نوزة سموه بالسرموزة • واني أخاطبك بلغات هؤلاء القوم ولا اثم على في ذلك ولا لوم والثالثة به أولى • وأسالك أيها المولى أن تتحفني بسر موزة (١) أنعم من الموزة وأشـوى من الصوان وأطول عمرا من الزمان خالية البواشي مطيعة الحواشي لا يتغير على وشيهـا ولا يروعني مشيها لا تفلت ان وطئت بها جروفا ولا تنقلب ان طحت بها مكانا مخسوفا ، لا تتلوق من أجلى ولا يؤلمها ثقلي ولا تمرق من رجلي ولا تنفرج ولا تنزعج ولا تتلفوق ولاتنبعج ، ولا ثقب تحت الرجل ولا تتلزق بغير الفحل ، ظاهرهـا كالزعفران وباطنها كشقائق النعمان ، أخف من ريشة الطير شديدة البأس على السير طويلة الكعاب عالية الاعتاب ، لا يلحق بها التراب ولا يعرفها ماء السحاب تصر صرير الباب وتلمـع كالسراب واديمها من غير جراب جلدها من خالص جلـود المعز ما لبسها ذليل الا افتخر بها وعز مخروزة كخرز الخرفوش وهي أخف من النقوش مسمرة بالحديد منطقة ثابتة في الأرض الزلقة • نعلها من جلد الافيلة الخمير لا الفطيـر وتلوذ بالنـزر الحقير » ••

الى هنا تنتهي فقرة النحوى في هذا النص وهي تدور حول وصف الحذاء الجيد ومميزاتـه وأسمائه المختلفة كما تتضـمن ثقافة النحـوى بشكل عام •

والفقرة في مجموعها عبارة عـن ضرب من الأدب الانشائي الذى لا يهتم كثيرا بالموضـوع ولكنه يرتكز أساسا على استعراض الأساليب أو الثرثرة الأسلوبية ان صح هذا التعبير فالنحوى يريد حذاء متينا ومناسبا ومريحا أو في كلمتين « حذاءا جيدا » هاتان الكلمتان بما تؤديان مـن معنى نشرهما النحوى في ٢٥٢ كلمة بدأهـا بالدعاء ثم تباهى بالثقافة وحشد في الفقـرة مزيدا من التشبيهات والمحسـنات ولجـأ الى استعراض الصور البيانية واستخـدم في بعض الأحوال فنيات التشخيص والتصوير • كل هذا بشكل يدل على الافراط الذى بلغ حد التفريط فالهدف الأول لم يكن حتى الاستعراض اللغـوى ولكن السخرية والاستهزاء •

أما الفقرة الثانية ففيها يجيب الاسكـافي على ما سبق فيقول :

« فلما أمسك النحـوى من كـلامه وثب الاسكافي على أقدامه وتمشى وتبخـتـر واطرق ساعة وتفكر وتشدد وتشمر وتحرب وتنمـر ، ودخل حانوته وخرج وقد داخله الحنق والحرج فقال له النحوى : جئت بما طلبته ؟ قال : لا بل بجواب ما قلته فقال : أخبرك أيها النحوى ان البشر سابخورى شطبطاب المتقوقل والمتعيب من جانب الشر شنكل والديوك تصـهل كنهيـق زقازيق الصوجلانات والخرفوق هو الفرتاح ببيض القرقيطق والزعرير حواحلبتوا وباخير من الطير تجنح بشمر دلوخاط الركبكوا شـاع الخبرير يجفوا الترتـاح بن بينو شـاح على نوى بن شميدوخ على لسان القروان مازلوخ انـك كيت أرض برأم المتلطخ بالشمردكند مخلوط بالزيبق بجبال الشمس مربوط فلعل بشعلعـل مـات الكركيدوس ادعوك في الوليمة ياتيس تسياحمار بهيمة اعيذك بالزحزاح وابخـرك بحصى لبان المستراح وأرقيك برقوات مرقـاه قـرقرات البطون لتخلص من دار البرسام والجنون ونزل من دكانه مستغيثا بجيرانه وقبض لحية النحوى بكفيه وخنقه باصبعيه حتى خر مغشيا عليه وبربر في وجهه وزمجر ، ونأى بجانبه واستكبر وشخر ونخر وتقدم وتأخر • فقال النحوى : الله أكبر الله أكبر • ويلك يا هذا العقان ، قال من هـذا الهذيان والسلام » انتهى •

وعندما انتهى النحوى من كلامه فهم الاسكافي ان النحوى لا يعنى بكلامه الحذاء الجيد ولكنـه ربما يستعرض لغته بهذه الحذلقة ويحـاول أن يوقع الاسكافي في العجز عن الرد ، يدل عـلى ذلك قوله في النص « جئت بجواب ما قلته » ثم يقول له : قل وأوجز وسجع وأرجز أو ربمـا من خلال هذا التحجر يريـد ان يسخـر من الاسكافي للاختلاف الفكرى والطبقي بينهما •

أما الاسكافي فكان رده ضربا من الخـلط

---

(١) السرموز : نوع من الأحذية مركب من « سر » أى فوق و « موزة » أى الخف والسرموجة والسرموزة والسرموز لغات فيه (هامش النجوم الزاهرة ١٨/٨ نقـلا عن كتاب (الألفاظ الفارسية المصرية) •

والتخليط الذى لا يلجأ الى تغيير بنية الجملة واعادة تركيبها ولكنه يدخل الى بنية الكلمة . فقد حشد فى اجابته مجموعة من التركيبات التى لا وجود لها ولا يحكمها منطق وهى تشبه الهذيان مثل :

البشر سابخورى - شطبطاب المنقوقل - الشرشنكل - الخرقوق - الفرتاح - بيض القرقيطق - الزعزير حواحلبتوا تجنح بشمر دلوخاط - الركبكوا شاع الخبرير - يجفوا النرتاح بن بينو شاخ على نوى بن شميدوخ - مازلوخ - الشمردكند فلعل بشعلعل - الكركبدوس .. الخ .

وقد يعبر رد الاسكافى عن البراعة فى استخدام الألغاز والانسياق وراء الغريب على طريقة « خالف تعرف » وربما يقال ان هذه الكلمات الغريبة والتراكيب التى لا معنى لها لا تستهدف الا البراعة فى الاغراب أو تخليق الكلمات ، وقد يتفق هذا مع الاتجاه العام السائد فى هذه الفترة ، أو أن النحوى أراد أن يصطاد الاسكافى من نقطة ضعفه فرد الاسكافى سهمه الى نحره أو كما يقول المثل الشعبى « تيجى تصيده يصيدك » وهى على كل حال مجموعة من الاحتمالات التى يدل عليها هذا النص كل منها ليس بعيدا عن النص .

المحيط الاجتماعى للنص

جاء فى ترجمة الشيخ شرف الدين انه كان ماجنا ظريفا يصحب الكتاب ويعاشر الندماء ويشبب فى المجالس على القيان . وهذه الفقرة يمكن أن توضح الرؤية الاجتماعية لهذا النص فشرف الدين يمثل خطا أدبيا سار عليه مجموعة من أدباء هذه الفترة وهو أدب الظرف والفكاهة وقد عاصر الكثيرين ممن اشتهروا بهذا الضرب كابن دانيال صاحب طيف الخيال وابن شكر وغلام النورى وابن قاضى الجبل وغيرهم وقد اشتهر شرف الدين بهذا الضرب وبرع فيه ونسبت له نوادر كثيرة وهذه الروح الفكاهية لازمته طوال حياته فقد ذكرت هذه الحكاية سنة ٧٢٨ هـ أى عندما قارب على الستين من العمر وقد حكاها فى جلسة من تلك الجلسات التى تعودها المصريون للسمر بعد صلاة العصر تدلنا على ذلك اشارة صلاح الصفدى الذى يقول فيها « وضع حكاية حكاها لى بالقاهرة المحروسة ونحن على الخليج بشق الثعبان (١) وهو نص يرتبط بالترويح والترفيه وقضاء أوقات الفراغ .

ومن ناحية أخرى فان شرف الدين كان يعنى موقفا معينا من فئة مهمة من العلماء والمثقفين وهى فئة النحاة ، وهذا الموقف المغلف فى شكل حكايه انما هو موقف شخصى من شرف الدين لهؤلاء الناس . فشرف الدين لم ينتظم فى التعليم المدرسى فقد تعلم بالطبع لا بالعلم (٢) ولم ينتظم فى دراسة النحو ولكنه تثقف بالسليقة ومن ثم فقد كان يرى فى علم النحو قيودا على حرية التعبير واعتسافا فى الحكم على النصوص، كما كان يرى ان التصلب والتشدد الذى يمارسه النحاه انما هو سفسطة وغباء . والحكاية بهذا تعنى هجوما وتعريضا شخصيا صيغ فى قالب خيالى ساخر فيه ايلام وقسوة. ولا شك ان معالجة هذه المواضيع من شأنه أن يشير بوضوح الى الرأى العام السائد فى ذلك الوقت بالنسبه لبعض الطوائف ومنها طائفة النحاة ، وكذلك الاخلاق العامة بين الناس فضلا عن المواهب الخاصة التى كان يتمتع بها شرف الدين من ظرف وسخرية وتحامق .

الجوانب الفنية للنص :

ان الأساس الفنى لهذه الحكاية هو الخيال الذى لا يعدو أن يكون فى هذه الحالة من توليدات المرح والتسلية ، والحكاية مع ذلك ليست مغرقة فى الخيال ولكنها قد تكون بين بين أو تتراوح بين الحقيقة والخيال ، وهى ليست خيالا مجنحا ولكنه خيال الواقع والممارسة اليومية والتعامل بين البشر ، ولذلك فان الهزل والاضحاك فيها لا يقوم على التهويل أو تدبير الحيل أو تصوير المشاهد الهزلية وان ظهر بعضها بين الحين والآخر على استحياء ، فهذه العناصر كلها ليست هدفا فى هذه الحكاية ، ولكن الهزل هنا يقوم على فكرة

---

(١) انظر فوات الوفيات - العلم رقم ١٥٩ ص ٣٨١ .
(٢) الدر الكامنة / بن حجر جـ١ .

اساسية تتمثل فى التناقض ، فكل الجوانب الفنية تعتمد على هذه الصورة ويمكن أن نرى التناقض فيما يأتى : —

١ — التناقض فى سلوك النحوى بقصد ابراز التحجر والتصلب وفساد التقدير والاسراف فى السخف فى سلوكه مع الاسكافى ، وهذا يخالف ما ينبغى أن يكون عليه النحوى من رجاحة وحسن تصرف .

٢ — التناقض بالنسبة للاسكافى الذى أجاب بتعبيرات عديمة المعنى وان دلت على براعة فى تركيب الحروف لا يقوى عليها الا عالم مثقف مدرك للغة ، ومن المستبعد أن تنسب هذه البراعة الى هذه الفئة من الناس المعروفة بالجهل والسوقية والتخلف والفقر .

٣ — التناقض بين الشخصيتين أو هو التنافر بين العلم والجهل حتى ان الامور قد اختلطت فلم نعد — فى هذا النص — نفرق بين النحوى الذى يمثل العلم والثقافة والاسكافى الذى يرمز للجهل والتخلف .

ان هذا التناقض بين هاتين الشخصيتين هو محور الارتكاز أو هو جوهر الصراع ، والصراع هنا عبارة عن الذوق وعدم الذوق أو التمييز وعدم التمييز والعجيب ان عدم التمييز أو عدم الذوق منسوب فى هذه الحكاية للنحوى الذى كنا نتصور انه عكس هذا تماما وكان رد الفعل هو ذلك الصراع النفسى عند الاسكافى الذى كان يعانى من الغيظ والضيق صوره لنا شرف الدين بطريقة كاريكاتورية ساخرة فقال « وثب الاسكافى على أقدامه وتمشى وتبختر وأطرق ساعة وتفكر وتشدد وتحرب وتنمر ودخل حانوته وخرج وقد داخله الحنق والحرج » ثم يقول فى نهاية الحكاية « ونزل من دكانه .. مستعينا بجيرانه وقبض لحية النحوى بكفيه وخنقه بأصبعيه حتى خر مغشيا عليه وبربر فى وجهه وزمجر ونأى بجانبه واستكبر وشخر ونخر وتقدم وتأخر .. » وهى مشاهد كاريكاتيرية ساخرة يمكن للكاميرا أن تصورها لتبرز الانطباعات والصراعات النفسية للاسكافى .

اما الجانب الآخر من السخرية والهزل فهو فى حديث النحوى الذى يتحدث فيه عن النعال ومحاسنها واسمائها مما لا يحسن الحديث عنه او لا يحسن الكتابة عنه لأنه يتنافى مع الذوق ولا ترتاح اليه الأذن أو الذوق العام ، والغرض الاساسى من هذا الهزل هو الفكاهة الصفراء والتعريض الذى يكشف مرارة الواقع والاسراف فى السخف وجفاء الطبع مما لا يتفق مع طبيعة المثقفين وكانت ردود الاسكافى امعانا فى التعريض بسخافات النحوى وحذلقته .

أما لغة النص فهذه الحكاية لا تختلف عما كانت تستهدفه المقامات من كلف بالأسلوب واهتمام بالمحسنات اللفظية دون اسراف أو تكلف . والمقصود من استخدامها هو الترويح والترفيه أو كما يقول ابن نافيا فى تقديمه لمقاماته العشر « انما هو تصرف فى العبارة وراحة من تعب الجد الى ملح البلاغة (١) وفى هذا السياق يمكن ملاحظة اللجوء الى التلاعب بالألفاظ « أبيت للعن واللعن يأباك » واستخدام الفقرات المسجوعة والصور البيانية ، وهذه الظاهرة ليست قاصرة على فن المقامات ولكنها شملت كافة الكتابات الديوانية والاخوانية والأدبية والمذهبية فى مصر .

وعلى هذا فيمكن أن يقال ان هذا النص هو علامة فى اتجاه أدبى ميز أدب العصور الوسطى عامة « المملوكية والعثمانية » والأدب المصرى خاصة ، فاذا أضفنا الى ذلك الموقف الفكاهى الذى كان فى فيقهة النحوى وتصلبه أصبح أدبا مصريا خالصا يحمل روح المصريين وسخريتهم وظرفهم وتلميحاتهم التى يهتمون بها أكثر من التصريح .

الشعر :

يقول ابن شاكر فى كتاب فوات الوفيات عن شرف الدين انه خلف كثيرا من البلاليق والأزجال والموشحات وغير ذلك، وانه كان عاميا مطبوعا وقد خلط نوادره وأمثاله بأشعاره

(١) فن المقامات فى الأدب العربى / عبد الملك مرتاض ص ١٨٦ طبع الجزائر ١٩٨٠ .

ولكن لم يبق من هذا الا القصيدة التى ندرسها ونحن نسجل هذه القصيدة بكاملها لأنهـا تدل على أشياء وقضايا ترتبـط بالفترة الزمنية التى وجدت فيها ، وقد جاءت هذه القصيدة على لسان الشيخ صلاح الدين الصفدى وقد أنشدهــا لابن شاكر الكتبى (١) وموضوع هذه القصيدة شهر رمضان وكان الشــيخ صلاح الدين قد سمعها من شرف الدين نفسه تقول القصيدة :

رمضـــان كلك فتـــوة
وأنا ذا الوقت معســـر
حتى تروى الأرض بالنيل
وأعطيك الدرهم ثلاثـــة
وان طلبتنى ذا الوقت
فامتهـــل واربح ثوابى
وتخليـــنى أسقف
لك ثـلاثين يوم عنـدى
وان عســـفتنى ذى الأيـام
وانكرك واحلف وأقول لك
واهرب واقعــد فى قمامة
وآجى فى عيد شـوال
والا خذ منى نقـــدية
صومى من بكرة للظهـــر
واصـــوم لك شـهر طوبـة
ايش أنـــا فى رحمة الله
أنا الا عبـــد مقهـــور
من زبـــون نحس مثـــلى
انت جيت فى وقت لو كان
هون الأمـــــور ومشى
وخذ ايش ما ســـهل الله
اللى خذ منـــه عاجـــل
ذى حرور تذيب القـــلب
وأنا عندى أى من صـــام
ذاك يكون الله فى عونـــه
وجميـــع كــــلامى هذا
والله يعلم ما فى قلبى

وصـــح دينـــك عليه
واشـتهى الارفـــاق ليـــه
ويبـــاع القـــرط بدرى
وأصـــوم شـــهرين وما ادرى
فأنـــا أثبت عســــــرى
ولا تربحـــنى خطيـــــه
طول نهـارى للعشـــــيه
اصــبر عليك المثل مثـلين
ما اعترف لك قط بالدين
انت من أين وأنـــا من أين
أو فى قلالى بوشيـــة (٢)
وأســـتريح من ذى القضية
فى المعجل نصف رحـــلك
وأقاسى الموت لأجـــلك
ويكون ذا من فضـــــلك
من أنـــا بين البريـــــة
تحت أحكـــام المشـــية
رمضـــان خذ ما تيســـر
الجنيـــد فى مثـلوا أفطـــر
بعجـــل ولا تقصـــــر
ما الزبونـــات بالسنـــوية
وامهـــل المعســـــر شوية
ونهـــار أطـــول ملعام (٣)
رمضـــان فى هـــذى الأيـــام
ويكفـــــر عنـــه الآثـــام
بطـــريق الضـــحكية
والذى لى فى الطـــوية

(١) فوات الوفيات / ابن شاكر / تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ص ٣٨١ ـ طبع مكتبة النهضة المصرية .

(٢) هكذا ولم نعثر على تعريف لهذه الكلمة وربما كانت اسما لعلم أو مكان أما كلمة قلالى فربما كانت من القلل وهى قدر من الفخار المشهور .

(٣) من العام .

والقصيدة كما هو واضح تتكون من ٢٧ بيتا منها ١٢ ثنائية الأبيات ، ١٥ ثلاثية الأبيات أما الأبيات الثنائية فهى تسير على قافية واحدة وهى حرف الهاء والأبيات الثلاثية تختلف من ثلاثية الى أخرى — والواضح أيضا أن هذه القصيدة لا تستقيم قراءتها بالعربية أو لا تدخل الوزن الخليلى لأنها بالعامية التى تعتمد على الجانب الصوتى أولا ولا تهتم بالرسم العربى ولكن يمكن أن يتضح وزنها عند قراءتها بلهجتها بالادغام والحذف والدمج ٠٠ الخ من ذلك البيت :

من زبون نحس مثلى | رمضان خذ ما يتسر

هذا البيت لا يستقيم الا اذا حدث تعديل فى كلمة رمضان فتصبح رامضن أى نقل المد قبل النون الى ما بعد حرف الراء ٠

أما البيت :

هون الأمور ومشى | بعجل ولا تقصر

فلكى يستقيم الوزن لابد من تشديد الشين فى كلمة « مشى » ومد بالكسرة بعد حرف الباء فى كلمة « بعجل » وتشديد الصاد فى كلمة « تقصر »

أما البيت :

وأعطيك الدرهم ثلاثة | وأصوم شهرين وما ادرى

فلابد من تعديلات عند النطق فى كلمة « وأعطيك » « فتصبح » « وعطك » وكذلك كلمة « وما أدرى » فتصبح ومدرى ولا شك ان هذه كلها منطوقات شعبية تتفق مع اللسان العامى الذى لا يشبع مخارج الحروف مثل الكتابة ولكنه لظروف كلامية ولسانيةواجتماعية يلجأ الى الحذف والادغام ويهتم بالنطق فالأذن هى مقياس صحة الوزن ، ونحن ندرك أن الاذن المصرية تهتم بالوزن والتناسق الصوتى وقد يساعد على ذلك الحركة والاشارة مما يضبط الوزن والايقاع من النغم ٠ والكلام والوزن العروضى فى هذا اللون لا يتضح الا من خلال العناصر الأخرى كالموسيقى والنغم اللازم لاستلطاف الصوت ٠

معنى ذلك أننا أمام قصيدة شعبية تنتمى الى ذلك اللون الشعبى الذى استحدثه شعراء العصر الفاطمى وأطلقوا عليه اسم « البلاليق » وهو اسم طائر لريشه ألوان مختلفة وله صوت شجى وكانت هذه البلاليق تنشد بألفاظ شعبية وقد فتن الشعب بهذا اللون الجديد حتى أصبح هو أظهر الفنون الأدبية المصرية فى عصر المماليك بجانب فن الموشحات (١) وربما كان هذا الفن عبارة عن أغنية شعبية هزلية (٢) أو هو نوع من التواشيح العامية التى كانت شائعة فى بلاد الشام (٣) ٠

فهذه القصيدة تقع ضمن تيار أدبى شاع فى مصر وفى بلاد الشام وهو تيار غزته الأساليب الشعبية حاملة أفكارها وتصوراتها وابتعدت به تلقائيا عن النزعة الخيالية التى تجذب المثقف الى أجواء شعورية خاصة وتحليقات جمالية محددة ، ومع ذلك فان حظها من الخيال ليس قليلا اذا نظرنا اليها من زاوية الرؤية الشعبية فنحن نلمس فيها المشاعر والأحاسيس ونلمس فيها العفوية أو التلقائية التى لم تخضع

(١) الحياة الفكرية والأدبية بمصر من الفتح العربى حتى آخر الدولة الفاطمية — د٠ محمد كامل حسين ص ١٤٨ سلسلة « الألف كتاب » طبع سنة ١٩٥٩ ٠

(٢) النجوم الزاهرة ١٣٩/٩ نقلا عن دوزى ٠

(٣) المصدر السابق ٣٧٨/٧ ٠

للصقل والتجويد ، ولهذا فاننا نتعامل مع هذه القصيدة من زاوية الارتباط بينها وبين عناصر الزمان والمكان والبيئة ذلك أن الشعر الشعبى لا يهتم كثيرا بالجوانب الفنيـة لغويه كانت أو خياليه بقدر ما يهتم بقضايا المجتمع ، وبالنسبه لهذه القصيدة فان أهميتها تبدو فى تضرر بعض فئات الناس من الصيام فى فترة الحر الشديد

تحقيق الفترة الزمنية للقصيدة :

من الاشارات الموجودة فى القصيدة يمـكن تحديد الفترة الزمنية التى كتبت فيها القصيدة بالنسبة للتقويم العالمى وبالنسبة لسن الشاعر . فقد أشار الشاعر الى ان رمضان كان فى شهر الحر فقال :

ذى حرور تذيب القلب
ونهـار أطول ملعـام

وأنا عندى أى من صـام
رمضان فى هذى الأيـام

ذاك يكون الله فى عـونه
ويكفر عنـه الآثـام

ففى هذه الأبيات اشارتان احداهما : النهـار الأطول من العام والثانية : مجىء رمضـان فى فترة الحر ومن متابعة جدول تحويل السـنين الهجرية الى سنين ميلادية (٤) . يمكن معرفـة ان هذه القصيدة قيلت بين ٦٩٣ هـ ، ٦٩٨ هـ ذلك ان رمضـان فى هذه السنين يوافق أواخر يونيو ويوليو حتى العشر الأوائل من أغسطس وهذا التاريخ يوافق ١٢٩٣ م ـ ١٢٩٨ م وفى هذه الفترة أطول أيام الصـيف . وأشـد أوقات الحر ، كما أن هـذه الفتـرة ـ من منتصف يونيو الى منتصف يوليو ـ توافق شهر بؤونة القبـطى حيث تكون الأرض خاليـة من الزراعـة أو بالتعبـير الريفى « شراقى » وفى انتظار الفيضان وقد جاءت اشارة واضحة على هذا فى قوله :

حتى تروى الأرض بالنيل
ويباع القـرط بـدرى

ولما كان شرف الدين ولد فى ٦٧٠ هـ فيتبين لنا انه قالهـا فى شـبابه وهى فترة التكوين الثقافى ولذلك جاءت مختلفة الصياغة عن النص النثرى الذى يدل على طول باع بالعربيه والذى سجله الشيخ صلاح الصفدى ٧٢٨ هـ وقد كان شرف الدين فى سن الستين .

المستوى الاجتماعى للشاعر فى القصيدة :

تكشف القصيدة عن ان الشيخ شرف الدين لم يكن ميسور الحال وانه كان فقيرا وظهـر ذلك بوضوح فى القصيدة . فقد ترددت كلمة معسر عدة مرات فى أبيات متقاربة فى القصيدة منها فى هذا البيت :

وأنا فى ذا الوقت معسـر
واشـتهى الارفاق ليـه

ويلاحظ أن الفقرة الثانيـة تعبر عن المسكنة والاستعطاف ويقول :

وخدايش ما سـهل الله
ما الزبونات بالسـويه
اللى خذ منـه عاجـل
وامهل المعسر شـويه

ولا شك أننـا اذا أمعنا النظر فى اتجاهات التعبـير سـنجد ان المشـكلة بالنسـبة للشاعر لا توجد فى رمضـان ولكن مشكلته الحقيقية هى مشكلة مادية وربما استدان مبلغا من المال من أحدهم وجاءه صاحب الدين يطالب بدينه فمـا كان من شرف الدين الا أن يرجو ويسـتعطف ويطلب الرفـق والا يسـاويه الدائن بالغير ، والزبائن ليسـوا سواسية فى قدرتهم على رد الدين ، مما يدل على الحـالة النفسية التى كان يعانيها ، بل انه يهدد الدائن بعدم الدفع اذا تشدد فى طلبه فيقول :

وان عسفتنى ذى الأيـام
ما اعترف لك قط بالدين

(٤) سيرة القاهرة ـ ستانلى لين بول ترجمة د. حسن ابراهيم حسن وآخرين ـ طبع ١٩٥٠ القاهرة ص ٢٦٩ .

وانكرك واحلف وأقول لك
أنت من اين وأنـا من أين
واهرب واقعد في قمامة
أو في قلالي بوشـيـة

ويبدو من القصيدة ان شرف الدين له علاقة بالريف أو انه كان يمتـلك قطعه من الارض الزراعية لانه يطلب من الدائن امهاله حتى تروى الارض ويبـاع القرط ٠ واذا رجعنا الى ظروف القاهرة فى هذه الفترة لوجدنا ان الحياة لم تكن مدنيه بالشكل المعروف ولكنها كانت مزيجـا من الريف والحضر بل ان الطابع الريفي هـو الغالب من حيث الزراعة والحيوانات الريفيـه ودواب الحمل ، وتوجـد فى النجـوم الزاهرة اشارات الى طبيعة وشكل هذه الحياة اليوميه فى القاهرة فقد قال صاحب النجوم « ولم يوجد أحد ليشترى القرط الأخضر ولا من يربط عليه خيوله (١) فقد كان القرط من أهم السـلع فى ذلك الوقت ــ مثلما هو الآن ــ لأنه غـذاء الدواب التى كانت وسيلة المواصلات الوحيدة داخل القاهرة وخارجها وكان غذاء الخيول التى كانت عماد الحروب والفروسية ، ولمعرفة أهمية القرط يكفى أن نشير الى آن البلوى المغربى قدر الجمال فى القاهرة فى القرن الثامن الهجري بمائتى ألف جمل ، أما الحمير فبلغت عددا كبيرا لأنها قامت بدور سيارات الأجرة فى عصرنا وقدر ابن بطوطة عدد المكارين فى القاهـرة بثلاثين ألف مكارى (٢) ٠

الظواهر الفنية

هذه القصيدة واضحة المعانى وموضوعهـا شهر رمضان الذى يحتفل به العالم الاسـلامى سنويا وقد جاء هذا الشهر فى أشد أيام العـام حرارة وفى هذه الفترة تزداد رطوبة الجو بسبب النيـل فترفع درجـة الحرارة ويشعر النـاس بالضيق والاختناق مما يزيد من عذابهم، ومن الناس من لا يقدر على مشاق الصيام ومنهم شرف الدين الذى عاش فى تيار المجون ولذلك أخـذ يستعطف رمضان ليؤجل هذه الفريضه الى شهر طوبة فلجأ الى صنوف الحيل لطلب التأجيـل او تقسيم اليوم أو دفع البـدل النقدى او حتى التهديد بعدم الصوم وليكن ما يكون ٠

الأسـلوب :

وأول ما يمكن ملاحظته ان القصيدة حوارية رغم انها تفتقد الشكل التقليدى لاسلوب الحوار « قال ، قلت ٠٠ » والحوار فى القصـيدة على الرغم من ذلك مفهـوم من خلال اسـتخدام ضمير المتكلم وضمير المخاطب ، وهذا الضمير قد يكون متصـلا وفى بعض الأحيان قد يكون منفصـلا مما يؤكد أن الخيـال هنا يميل الى التشخيص و لتصوير المادى ٠ بل ان الفنية فى القصيدة الشـعبية وفى هذه القصيدة بالذات ليست فى الخيـال المجنـح ولا فى التراكيب الاسلوبيه المدرسية ولا فى عمق الفكرة فهـذه العناصر كلها مفتقدة تماما ، ولكنها تبرز فى هذا الحوار الطبيعى التلقائى وفى استخدام الأساليب الشعبية التى صارت فى مستوى الحكم واتخذت شكل فقرات محفوظة ومتكررة فى لغـة الناس اليومية منها :

« مشى بعجل » ، « طول النهار للعشية » ، « أحلف وأقول لك » « من بكرة للظهر » ، من فضـلك » لا تربحنى خطيـة » ، يكون الله فى عونه » ، « ايش أنا فى رحمة الله » ، « الله يعلم ما فى قلبى » ٠

فهذه الفقرات الأسلوبية التى تنساب ببساطة ويسر فى القصـيدة مما يميز الأدب الشـعبى المصرى منذ القديم ، هذا الأدب الذى يعتمد فى

---

(١) النجوم الزاهرة ٢١٠/١٠ وقد جاء فى الهامش أن القرط هو النبات الذى يعرف اليوم بالبرسيم وما يجفف منه يسمى الدريس » وقد اختفت هذه الكلمة فى مصر ولم أسمع بها قبل ذلك ولكنى سمعتها فى الجزائر وهم ينطقونها بفتح الكاف وضمها ويطلقونها على قش القمح أو الشعير فليس عندهم برسيم ٠

(٢) المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك ــ د٠ سعيد عبد الفتاح عاشور ــ طبع النهضة العربية سنة ١٩٦٢ ص ٨٣ ، ٨٤ بتصرف ٠

أسلوبه وتركيباته على الكلام السائر بين الناس فى تعاملهم اليومى ، والطريف ان هذا الكلام السائر يعطينا ايحاءات كثيرة ومهمة تكشف العلاقات الاجتماعية ونمط الأوضاع الاجتماعية . ويكفى أن نقف عند فقرة واحدة على سبيل المثال لا الحصر وهى « أنا فين وانت فين » وهذه الفقرة تعبير شعبى مصرى . فاذا أردنا أن نحوله الى التعبير العربى قلنا « أين أنا وأين أنت » والتعبير العربى هنا غامض وغير مفهوم وحتى اذا أمكن استيعابه فانه لا يستطيع أن يومىء بالمعنى الدقيق للتعبير الشعبى ، أما هذا التعبير الشعبى رغم بساطته ووضوحه فعندما يقال يعنى أوضاعا اجتماعية معينة . فهو يعنى الفقر فى مقابل الغنى ويعنى الفوارق الاجتماعية ويعنى الطبقية وما يترتب عليها . أما فى هذه القصيدة فهو يعنى اليأس من رحمة الله والاحساس بكثرة الذنوب وهل هناك أبلغ من هذه التعبيرات التى تركز خلاصة التجربة الشعبية والأوضاع الاجتماعية التى تترتب عليها ؟ وهل هناك أكثر فنية من تلك الأساليب التلقائية التى تحمل خبرات أجيال ؟

ولقصيدة بشكل عام تتميز بالبساطة والبعد عن التكلف فالأساليب تأتى عفو الخاطر ودون معاناة أو تجويد ، وربما كانت أكثر ميلا الى الارتجال وهو ما يفسر التجائها الى التعبيرات اليومية والتراكيب الأسلوبية الجاهزة ، على أن التزاوج بين التراكيب الفصيحة والتراكيب اليوميه لم يتولد عنه تنافر أو افتعال ولكن نتج عنه تماسك وتلاحم فكرى وأسلوبى وربما كان هذا من الأسباب التى جعلت الأشعار الشعبية وأشعار شرف الدين خاصة تستهوى الكثير من الناس فسجلوها كما استهوت العلماء والمؤرخين .

* * *

ومن الطريف أن نجد فى هذه القصيدة بعضا من الأساليب الشعبية السائرة بين الناس فى هذه الأيام منها :

اربح ثوابى	السائر الآن	اكسب ثوابى
انت من أين وأنا من أين	السائر الآن	انت فين وأنا فين
يكون دا من فضلك	« موجودة بنصها »	
من أنا بين البرية	السائر الآن	أنا ايه بين الناس
لا تربحنى خطية	السائر الآن	ما تحملنيش غلط
لك ثلاثين يوم عندى	السائر الآن	عندى لك ثلاثين يوم
مشى بعجل	« موجودة بنصها »	أو امشى بسرعة
نهار أطول ملعام	« موجودة بنصها » ويقال	نهار أطول من عام
يكون الله فى عونه	« موجودة بنصها ، وأحيانا يحدث تقديم وتأخير فيقال « الله يكون فى عونه	

أما الكلمات الشائعة حتى الآن فمنها :
من فضلك موجودة بنصها .. الخ
لية = لى ، عليه = على ، بدرى = مبكرا ، ايش = ماذا
وآجى = آتى ، بكرة = غدا ، مشى = امشى
اللى : الذى ، شوية = قليلا

أما المضامين أو المفاهيم الشعبية فيبدو ذلك فى قوله « ما الزبونات بالسوية » وهى تعنى ان الناس كلها مش زى بعض » وهكذا نستطيع أن نجد اشارات مصرية خالصة ومفاهيم شعبية تتكون منها بنية القصيدة . على أن هذه المضامين والأفكار لا ينبغى أن تقترن بالسذاجة وبدائية الذوق وضحالة الفكر وتخلف الوجدان كما يدعى أصحاب الطبقية الفكرية والذوق الراقى لأن هذه المعانى لم تكن شائعة فى ذلك الوقت فهى من مستحدثات العصر الحديث أما فى

فقد كانت الثقافة تتحرك في المجتمع بكل طوائفه بحرية وتلقائية كما انهم لم يعرفوا التقسيمات الفكرية كما هو شائع الآن فكانت لديهم ديموقراطية ثقافية ان صح هذا التعبير الحديث يدلنا على ذلك ان الذى يروى هذه القصيدة هو أحد أعلام المثقفين وسجلتها كتب التاريخ المشهورة ٠

الفكاهة :

جاء فى الفقرة الأخيرة من القصيدة انِ شرف الدين صاغ هذه القصيدة للترويح فيقول :

جميع كلامى هذا
بطريق الضحكية

ويعتذر عما بدر منه من سوء السلوك مع شهر رمضان فيدافع عن نفسه فيقول :

والله يعلم ما فى قلبى
والذى لى فى الطوية

فالغرض الأساسى منها هو الاضحاك والترفيه فكيف تكون الفكاهة فى هذه القصيدة ؟ هناك لونان من الفكاهة أحدهما : الفكاهة الصارخة أو الجارحة وهى تستخدم الألفاظ الهابطة أو السوقية ومن هذا اللون شعر التحامق الذى يعمد فيه الشاعر الى أن يصور نفسه فى صور كاريكاتورية مع الميل الى السخف فى القول والصور حتى يظهر حمقه (١) ٠

أما اللون الآخر فهو الفكاهة الهادئة التى لا تجرح أو تخدش الذوق أو تسقط فى السوقية : وفكاهة هذه القصيدة من اللون الثانى رغم ما ذكر عن شرف الدين من تحامق فهى فكاهة من النوع الهادىء الذى يلحظ فى النص. وربما كان السبب في ذلك طبيعة الموضوع ووقاره ، وربما كان للسن دخل فى هذا الموضوع حيث انه قال هذه القصيدة وهو على مشارف الستين وفى هذه السن تخف حدة المجون والعبث ٠

وتظهر الفكاهة فى ذلك المشهد الذى ساقه فى القصيدة بتحويل رمضان الى شخصية دائنة وحديث شرف الدين الاستعطافى معه أو عندما يصور نفسه فى صورة المهرج فيقول :

وتخليني أسقف
طول نهارى للعشية

أو عندما يهرب من هذا الدائن ويختفى فى أكوام القمامة أو أكوام القلل فيقول

وأهرب وأقعد فى قمامة
أو فى قلالى بوشيه

أو عندما يسخر من نفسه ويتهم شخصيته بالنحس والفقر فيقول :

من زبون نحس مثلى
رمضان خذ ما يتسر

أو عندما يحاول اغراء رمضان برشوة فيقول :

وأعطيك الدرهم ثلاثة
وأصوم شهرين وما أدرى

وواضح أن هذه الصورة المتناثرة من النوع الفكاهى خفيف الظل الذى يريح المستمع ويقدم التسليه فى قالب من المشاهد المتتالية وكأننا بابن أسد يريد أن يعرض علينا لونا من فكاهاته وهذا اللون يبدو فى مشاهد ويبدو فى ثوب من السخرية ٠وأبرز الوان السخرية هي السخرية من النفس ، وفى خلال هذه الفكاهة الوقورة لم ينس بن أسد الذات الالهية وما تشيعه من رهبة وخوف وكأنه فى ذلك يعبر عن جوهر الشخصية المصرية التى تمزج بين الاستمتاع والاستغراق الدنيوى وبين الخوف من الله يقول:

ايش أنا فى رحمة الله
من أنا بين البرية

أنا الا عبد مقهور
تحت أحكام المشية

(١) الحياة الفكرية والأدبية ص ١٨٤ ٠

أما أبرز هذه المعتقدات فهى الايمان بالقـدر والتسليم المطلق بالمشيئة • وهى من الصـفات الشائعة بين العامة أو هى من المفـاهيم التى تكون ضمير ووجدان الشخصية المصرية •

المصادر والمراجع :

١ ـ فوات الوفيات ـ ابن شاكر الكتبى ـ تحقيق محمد محىالدين عبد الحميد ج ١ ط مكتبة النهضة المصرية •

٢ ـ الدرر الكامنة فى أعيان المئة الثامنه ـ ابن حجر العسقلانى ت ٨٥٢ هـ ـ تحقيق محمد سيد جاد الحق ـ طبع ١٩٦٦ •

٣ ـ النجوم الزاهرة فى أخبار مصر والقاهرة الأجزاء ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ طبع المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة •

٤ ـ شذرات الذهب فى أخبار من ذهب ـ ابن العماد الحنبلى ج ٥ •

٥ ـ الأمثال العربية القديمة ـ رودلف زلهايم ترجمـة د• رمضان عبد التواب طبع بيروت ١٩٨٢ •

٦ ـ فن المقامات فى الأدب العربى ـ د• عبد الملك مرتاض طبع الجزائر ١٩٨٠ •

٧ ـ الحياة الفكرية والأدبية بمصر من الفتح العربى حتى آخر الدولة الفاطمية ـ د• محمد كامل حسين ـ سلسلة الألف كتاب طبع ١٩٥٩ •

٨ ـ سيرة القاهرة ـ ستانلى لين بول ترجمة د• حسـن ابراهيم حسن وآخرون طبع ١٩٥٠ القاهرة •

٩ ـ المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك ـ د• سعيد عبد الفتاح عاشور طبع النهضة المصرية ١٩٦٢ •

في مخطوطة عربية



مصطفى شعبان جاد

احتفل المجتمع العربي على مدى تاريخه الطويل بالفرس فكانت له المكانة الكبرى بين العشائر ، ويسجل تراثنا الأدبي هذا الملمح المهم لمكانة الفروسية عند العرب ، حتى أننا نستطيع الحكم على الفارس من خلال اختياره لفرسه ، فلا يكاد يذكر اسم عنترة بن شداد الا مرتبطا بفرسه « الأبجر » ، بل ان الحياة الجاهلية اشتهرت بتلك الحرب الداهمة «داحس والغبراء» وهما الفرسان اللذان كانا سببا في نزاع القبائل ، وتعد معلقة زهير بن أبي سلمى التي كتبها متوسلا للقبائل بانهاء الحرب وثيقة مهمة في هذا الصدد . وجاء الاسلام فأكد على فضائل الفروسية وأهميتها للمسلم من مرحلة الطفولة ، وتربية الشباب بأخلاقيات الفرسان .

وتحتل الفروسية في أدبنا الشعبي مكانة رئيسية من خلال الملاحم مثل أبي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس ، وقد اهتم المبدع الشعبي برسم صورة البطل وجعل الفروسية الدعامة الأولى له فهو يجيد الكر والفر والمنازلة واستعمال السلاح كالسيف والرمح ولعل هذه الخصيصة يمكن تتبعها بوضوح في السيرة الهلالية ، حيث نجد أن أبطال السيرة الرئيسيين تنبع بطولتهم من تفوقهم في الفروسية مثل أبي زيد الهلالي ودياب بن غانم والزناتي خليفة ، ويلاحظ أيضا في هذه السيرة مدى ارتباط الفرس بصاحبه فضلا عن العلاقة التي تقترب من العشق فعندما افتقد دياب بن غانم فرسه الذي استولى عليه « الماضي بن مقرب » لكي يسمح لتغريبة بني هلال أن تمر من صعيد مصر ، عندما حدث ذلك ، فانه لم يمض وقت قصير حتى فر الفرس من « الماضي بن مقرب » الذي لم يستطع ركوبه وعاد الى صاحبه دياب . ولما ماتت الفرس طلب دياب بن غانم أن يدفن الى جوارها عندما يحين أجله . وهذا الحدث يؤكد تلك الأصالة التي يتمتع بها الفرس العربي ، وما يتميز به من أخلاقيات عن سائر الحيوانات . ويقول الدكتور / عبد الحميد

يونس فى معجم الفولكلور أن « الفرس أجمل وأنبل المخلوقات بعد الانسان ، ويمتاز بتناسق أعضائه وصفاء لونه وسرعة عدوه وطاعته لراكبه عند الكر والفر ، وهو معروف بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء ... ... وهو يعرف صاحبه الذى اعتاد أن يركبه ولا يسمح لسواه بأن يمتطى ظهره . وعندما ينام صاحبه يسهر بجواره ، وعندما يحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه يوقظه بقرع أقدامه » .

ويلاحظ أن الصفات التى ترتبط بالفرس من شجاعة وقوة وذكاء هى نفسها الصفات التى وجب على الفارس أن يتحلى بها ، فأخلاقيات الفروسية بوجه عام هى تلك التى نطلقها على الفرس والفارس معا فى كثير من الأحيان . ولعل وصف الفرس فى الأدب الشعبى يعطى دلالة عامة لشخصية صاحبه ، فكلمة « فارس » مشتقة من « الفرس » ومنها أيضا « الفراسة » التى يشير لها ابن منظور فى **لسان العرب** فيسجل العلاقة فى هذه الصفة التى تجمع بين البراعة فى فن الخيل من ناحية ، وللعلم بالأمور والتبصر بها من ناحية أخرى ، ولذلك فان التاريخ الشعبى يؤكد على التفوق فى الفروسية على أساس أنها الوسيلة الأولى لاثبات الوجود والحرية الشخصية والجماعية ، فعنترة لم يكن ليستطيع الحصول على اعتراف المجتمع به الا عن طريق البراعة فى الفروسية ، وأبو زيد الهلالى لم يكن لديه سوى أخلاقيات الفارس وتفوقه ، لينال اعتراف أبيه ببنوته الى أن تثق الجماعة به ليقودهم فى تغريبته الشهيرة الى تونس .

وقد تحولت الفروسية عند العرب الى علم قائم بذاته ، فحياة القبائل فى الجاهلية كانت قائمة على الحروب فيما بينها ، وكان الفرس هو الوسيلة الأولى للمحارب ، وعندما جاء الاسلام وأكد على أهمية الفروسية فى القرآن والأحاديث ، أصبحت الحاجة الى تكوين شخصية الفارس وتربية الفرس ونسبه والمهارات القائمة على الفروسية مثل السباق ، أصبحت هذه الحاجة تنتهج منهج الدراسة والتحليل ، لذلك فان تراثنا العربى حافل بالمخطوطات التى تعالج موضوع الفروسية مثل كتاب « **الفروسية وعلاج الخيل** » ، وكتاب « **قطر السيل فى أمر الخيل** » ، و « **الفروسية والبيطرة** » و « **الفروسية والمناصب الحربية** » و « **القول التام فى رمى السهام** » ، و « **أنساب الخيل** » ، وكتاب « **الكمال فى الفروسية** » وكتاب « **كشف الكروب فى معرفة الحروب** » و « **علم الفروسية** » ... الخ وكلها مخطوطات مهمة تكشف عن مدى ارتباط العرب بهذا الجانب من حياتهم .

والمخطوطة التى أتناولها بالعرض يغلب عليها التنظير لما يجب على الفارس المحارب أن يقوم به قبل وأثناء المعركة ، وهى مخطوطة « كشف الكروب فى معرفة الحروب » لموسى ابن محمد اليوسفى التى كتبها فى عهد السلطان الملك سعيد جقمق الذى تولى حكم مصر من عام ١٤٣٨ م الى ١٤٥٣ م (٨٤٢ الى ٨٥٧ هـ) وهو أحد سلاطين دولة المماليك الجركسية ، والمخطوطة توجد فى مكتبة المتحف الحربى بالقلعة (القسم العربى) ضمن مجموعة أخرى من المخطوطات التى تعالج موضوع الفروسية من جوانب مختلفة مثل « غنية المرامى فى غاية الرامى » لمؤلفه طيعا الاسرافى البكلمشى (ق ١٤ م) ، و « نهاية السؤال والأمنية فى تعليم أعمال الفروسية » (ق ٩ هـ) ، ومخطوطة « كتاب علم الفروسية واستخراج الخيل العربية » لناصر الدين محمد .

بدأ المؤلف مخطوطته بمقدمة يشرح فيها أقسام الكتاب ، ويتبين من المقدمة عشقه الخاص للفروسية ، واهتمامه برؤية الفرسان يتدربون كل يوم ، حيث أخذ يلاحظ عن كثب ما يقوم به الفرسان من مقارعة وممانعة وكر وفر ، واستخلص من ذلك - وهو صاحب التجربة - أنه أمام فرسان بارعين ، لكنهم لم يخوضوا بعد تجربة الحرب ، **ويسجل المؤلف الحافز الذى دفعه لتأليف الكتاب فيقول :**

« ان الموجب لوضع كتابى هذا أننى رأيت دولة أشرق بالسعود ناظرها .. حيث ظهر ملك سعودها بأمرائها وجنودها ورأوا ما أنعم الله عليهم فى هذا الزمان من الأمنة والأمان وكفاهم شر العدو ، وكف عنهم يد العدوان ، شغفوا بالمحاربة فى الميدان والمقارعة بالعيدان ، تقلبوا على ظهور الجياد بالمحاربة والجلاد .. وكنت

ممن شغف بمشاهدتهم كل يوم طليعة بعد طليعة ، واستجلى من محاسن وجوههم الحسن البديع .. وكأنما كان الحرب لهم سجية عالية على الطباع أو ألفة ألفوها من الرضاع ، فتمنوا لو رأوا حربا ألقوا أنفسهم اليها ولو كانت حرب البسوس ، لكنهم لم يروا نار الحرب المحرقة » فهم فرسان لم تتح لهم الفرصة لتأكيد فروسيتهم بالحرب ، لأن هذه الفترة التاريخية كانت هادئة ، والحرب بالنسبة اليهم مجرد حكايات يسمعونها من الأسلاف ، أو أخبار تأتى اليهم من بلاد لا صلة لهم بها ، الأمر الذى جعل كل فارس منهم غير مكابد لتجربة حربية جادة ، ويعلق المؤلف بقوله : « فما الطعن بالعيدان كالطعن بأسنة الرماح ،ولا المقارعة بالعصا كالمقارعة بالصفاح» .

والمخطوطة تتألف من عشرة فصول ، أفرد **اليوسفى** قبلها فصلا صغيرا عن فضل الجهاد الواجب على كل مسلم بصفة عامة ، ومن ملك أمور المسلمين بصفة خاصة ، لأنه يعتبر القائد الذى يقود الجماعة ، فواجبه الأول هو نصرة الدين ، وينبغى عليه أن يخلص النية مع الله ودفع العدوان عن الاسلام .

فى الباب الأول الذى خصصه المؤلف فى « ذكر وقوف السلطان أمرائه لترتيب الجيش » يعلن أهمية وقوف السلطان بمعزل عن الحرب، حيث يستدعى المشايخ وأهل الخبرة ممن لهم تجارب طويلة فى الأمور الحربية ولقاء الأعداء ، وتكون مهمتهم هى تقديم النصح فى أمور اللقاء وكيفيته ، أما الغلمان والجمالة فيكونون صفا خلف الجيش، وعلى السلطان أن يحذر الجنود من العقاب الذى سيناله أحدهم اذا تخلى عن فروسيته ، فأى فارس يخرج أثناء الحرب غير مجروح هو أو فرسه فان دمه محلل للجميع . والسلطان هو العقل المخطط الواعى صاحب التجربة أثناء الحرب ، ولذلك فمكانه بعيدا عن المعركة مهما كلفته الظروف لأنه القائد الأول للفرسان « وان كان فى نفسه شجاعة أو فروسية تحمله على ذلك فيتوقاه ، فانه بمنزلة الرأس من البدن » . والسلطان له مهام كثيرة غير القيادة أيضا ، مثل تفقد الخيل والسلاح، فهو فارس من الدرجة الأولى يجب أن يكون جواده صحيح القوام ، قوى البنية ، وعلى السلطان ان يتأكد أثناء المعركة من توفير الماء لمن يلحقه العطش أثناء الحرب وخصوصا اذا طالت مدتها فضلا عن مصاحبة البيطار والجرايحى لمن يخرج مجروحا أو لحقه اعياء هو أو فرسه .

والباب الثانى فى « الدخول الى الحرب والخروج عنها والمقارعة والممانعة » وينبه المؤلف الفرسان الى أنها الحرب وأن الأمور أخذت مأخذ الجد ، فعلى الفارس أن يحترس فى كل خطوة يخطوها ، وألا يقدم على الحرب اقدام الجاهل ، ويتبين جيدا الجهة التى يقصدها وكيفية اختراقها ، وفى كل الأحوال يتخذ موقف الاستعداد ، بأن يجعل ترسه أمام وجهه، فاذا التحم مع غريمه فلا شىء أفضل من الطعن بالسيف مباشرة ، وعلى الفارس أن تكون لديه كل الاحتياطات اللازمة التى تجعله لا يفترق عن فرسه ، وذلك بأن « يجعل فى وسطه مستعانا معقودا فى لجام فرسه ، فان حصل له تقنطر الى الأرض لا يخرج فرسه عنه ،ويكون فى ركابه الأيسر أيضا ركاب أطول من ركابه يعينه عند الركوب فربما حصل له زمع أو جرح عاقوه عند الركوب ، فيكون ذلك الركاب عونا له » أما اذا انفصل الفارس — دون ارادة منه — عن فرسه أثناء الالتحام ، فان ملكات الحيلة والذكاء من صفات الفارس المميزة ، حيث أن سرعة البديهة مطلوبة فى الحرب وبخاصة اذا انفصل الفارس عن وسيلته الأولى وهى الفرس ، فان « عجز أن يركب وخشى أن يدركه العدو يطرح نفسه بين القتلى والجرحى ليتخيل من يراه من الأعداء أنه قتيل فيبقى مع أجله » . ويسخر المؤلف من الفارس الذى يفتقد للحيلة بأن يجد نفسه بلا سلاح أو فرس ، فلا يسارع بنجاة نفسه بأية وسيلة ، فهذا جهل من نوع مركب ، وهناك من يكون جهله طباعا متسما بالقوة والشجاعة ، فيلقى بنفسه فى غمار الحرب ومواقع الخطر بدون سيف أو درع أو فرس ، ومصير الاثنين معروف بطبيعة الحال .

ويتناول المؤلف فى **الباب الثالث** » مايحتاج المجاهد أن يدخره لمثل ذلك اليوم » فيقول : « ذكرت الأوايل أنه يحتاج الى أربعة أشياء : الصديق والجواد والسيف واللباس » وللصديق

او الرفيق فى الحرب مقومان أساسيان الأول — هو أن تكون تلك الصداقة والمحبة خالصة لله ، والثانى — هو العون من جانب كل منهما أمام العدو ، وهى مسألة تتعلق بأخلاقيات الفارس الذى يقف بجوار زميله اذا أصيب بجرح أو كلت عزيمته فى لحظة ما . فالصديق يعطى لصديقه بكل ما تتسع له فروسيته من عطاء . ويأتى فى المرتبة الثانية — بعد الانسان — الجواد وطبيعى أن يكون للفرس هذه المكانة ، فالفارس يقضى مع فرسه فى المعركة أكبر وقت ممكن ، ولا ينفصل عنه الا اذا وقع مجبرا أثناء المبارزة والالتحام ، فمن أجل الفرس يهون كل شىء ، فهو « عمدة الفارس وفيه يتنافس كل متنافس، فانه العمدة وعلى ظهره يبلغ الثنا وتهون الشدة ، ويكون جوادا طاب أصله وصح نسله .. طويل العنق .. عريض الكاهل .. قصير الظهر .. شديد العصب .. صحيح القوايم ، ضليع منيع منعطف سريع .. مجتمع مرتفع » وهى صفات الفرس العربى المتكاملة والمناسبة للفارس ، واذا لم تتوافر هذه الملامح فى الفرس فيكتفى بكبر الضلع وصحة القوايم حيث يؤكد المؤلف أن هاتين الصفتين هما غاية القصد فى الفرس ، وذلك لأن أشد ما يواجهه الفارس عند امتطاء فرسه هو أن يسقط أو يتقنطر عن الجواد اذا أصابه جرح أو ضعف، فليس أمامه سوى التعلق فى السرج لكبر ضلعه وصحة قوايمه .

وفى الباب الرابع يحرص المؤلف على أن مهمة اختيار الفرسان تعود الى السلطان ، الذى يختبر فروسيتهم بدقة ليتعرف على الشجاع من الجبان ، وربما ينخدع السلطان فى اختيار أحد الفرسان ، فاذا اشتبه عليه الأمر ، فان ملامح الرجال تظهر بواطنهم مثل الاصفرار والعبوس والاضطراب وكثرة الحركة عند الجبان أو البشر والانشراح وثبات القلب عند الشجاع .

أما **الباب الخامس** فقد خصصه المؤلف لتسجيل أسماء وحكايات عن الفرسان المماليك الذين ضحوا بحياتهم من أجل أمرائهم فى الحرب

ويلفت الانتباه مرة أخرى الى أهمية القادة والمحافظة على حياتهم من قبل الفرسان ، وأن أهم ما يجب أن يتصف به هؤلاء القادة — كفرسان — تجنب الاعتداء على الآخرين بغير حق . وفى **الباب السادس** يصنف المؤلف الفرسان الى درجات بقصد توضيح فكرته ، فهناك رجل له خبرة طويلة بالحرب ، فلا يستهول مشاهدها عند الدخول فيها ، وآخر تكمن فى قلبه السكونة والنخوة وطبائع الفروسية « من غير أن يشاهد حربا ولا وقف موقف طعن ولا ضرب ضربا ، فيكون الغالب عليه الطبع المركب فيه لسعادة أسكنها الله عز وجل فى نفسه » وثالث مدعى الفروسية ، فاذا جاء وقت الحرب تجده جبن منها ، ورابع قوى فارس لم يدخل الحرب لكنه يخاف منها فى البداية وسرعان ماتتغلب شجاعته على جبنه . **والباب السابع** يفرده المؤلف لتسجيل أسماء الفرسان الذين اشتهروا فى التاريخ ، وخاضوا الحرب بأنفسهم مثل الناصر صلاح الدين يوسف ، ونجم الدين أيوب ، كما عرض لأسماء الملوك الذين اشتهروا بالفروسية ولم يدخلوا الحرب مثل السلطان الملك الظاهر والسلطان الملك المنصور قلاوون .

وخصص اليوسفى **الباب الثامن** فى « ذكر ما جاء فى فضل الخيل » ، حيث سجل بعض الأفكار التى يغلب عليها النزعة الميثولوجية عند العرب ، وهى فى نهاية الأمر تعلى من شأن الفرس ومكانته لديهم ، وهو يقول : « ورد أن الله تعالى لما خلق آدم عليه السلام خلق ساير الدواب وعرضها عليه فاختار الفرس » ، وربط هذه المعلومة بآيات قرآنية لأهمية الخيل فى قوله تعالى — على سبيل المثال — « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم » . ثم يورد أيضا بعض ما قاله أصحاب الخبرة فى تفسيرهم لمعنى القوة فى الحرب ، فيقول : « ذكر المفرسون (١) أن من القوة : الخيل والسلاح والاعداد والانذار والصبر والثبات والمحاورة والحيلة فى الحرب على الأعداء والتوسل بالخديعة فان الحرب خدعة ،

(١) أصحاب الفراسة .

وينتقل المؤلف بعد ذلك لذكر بعض الحكايات المرتبطة بالأنبياء وعلاقتهم بالفرس ، واختيار المؤلف للأنبياء يعنى تأكيدا غير مباشر لأهمية الفرس فى التاريخ الانســـانى بصفة عامة ، واكسابه نوعا من التقديس ، بصفة خاصـــة لكن الملاحظ أن ما يأتى به من معلومات فىهذه الحالة لا يذكر مصدرهـــا ، لكنه يكتفى بأن يسبقها بكلمات مثل : قيل أن ، أو ذكر أن ، أو ورد أن ... الخ . ويلاحظ أنه وان كـانت المخطوطة فى معظم أبوابها يعتمد فيها المؤلف على تجربته الشخصية ، فضلا عن كونه شاهد عيان للفترة التى يكتب عنها ، فان ما يذكره فى هذا الباب يحتاج الى مصـــدر للرجوع اليه ، فربما يكون قد أهمل ذكر المصدر عن قصـد ، أما اذا اكتفينا بنص كلامه على هذه الصـــورة، فان من الأرجح أن تكون هذه الأقاويل منالتراث الأسطورى تناقل عبر التاريخ الى أن وصـــل للمؤلف ، فهو يذكر فى ثنايا حديثه عن علاقة الفرس بالأنبياء أنه قد « قيل أن الخيل التى ورثها سليمان عن أبيه داوود عليهما السـلام كانت ألف فرس أخرجها الله تعالى لأبيـه من البحر ذات أجنحة ، ولما عرضت على سليمـان عليه السلام وجاز وقت العصر أمر بردها ... فطفق مسحا بالسوق والأعناق ولم يبق منهـا غير مائة فرس اتخذ لها ميدانا تجرى فيه » ثم يضيف اهتمام سليمان عليه السلام بأفراســـه وحرصه على أن يمسح وجوهها وتنظيفهـــا من الغبار الذى قد يلحق بها ، وكذلك الحالبالنسبة للنبى صلى الله عليه وسلم الذى روى عنه قوله: « أوصانى أخى جبريل بالخيل » ، وفى موضع آخر قول الرسول « الخيل معقود بنواصيهـــا الخير » ، وغير ذلك مما جاء به المؤلف مما قيل عن فضل الخيل ومكانتها عند الأنبياء والخلفاء والملوك ومن شغف منهـم بالفرس وتغالى فى ثمنه ، وتفضيل العرب ركوب الأنثى على الذكر وافتخارهم بأسماء فرسانهم ، ومر المؤلف مرور الكرام على ذكر أنساب الخيل وأصولها ، لكنـه أعطى معلومة جديرة بالانتباه وهى أن « أصول ساير خيول العرب من نسل الأعوج والأجدل والأعز ، وتفرعت من هذه الأصول الثلاثة ساير خيول العرب » وهى حقيقة قابلة للبحث بطبيعة الحال بالنسبة لأنساب خيل العرب .

وفى الفصل التاسع أورد المؤلف بعضـــا من أشعار العرب فى شـــجاعتهم وأقدامهم فى الحرب مثل قول عنترة :

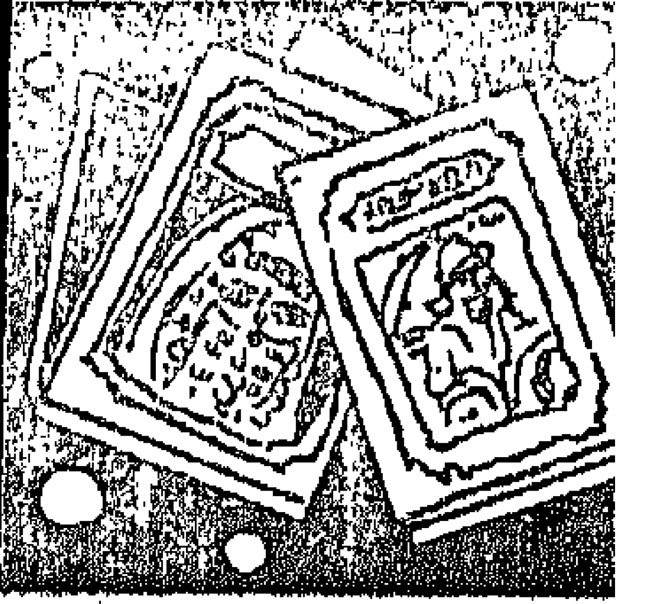
ولقد شهدت الحرب فوق ثنيـــه
تطير اذا اشـــتد اللقا بالقـوايم
وتصـــهل خوفا والرماح تنوشها
الى صدرها تنســـل سـل الأراقـم
رميت بهـــا بحر المنايا فخضـــته
وأغرقتهـــا فى بحره المتلاطم

أما الباب الأخير فهو فى « ذكر الحصـــار والدخول الى المغارة » ، وهـو درس فى الارادة يختتم به المؤلف كتابه ، حيث يؤكد على أن يتحلى الفرسان بالصبر عند محاصرة العدو ، واتقان الرمى من أعلى الحصـــار ، وأن تكون الجماعـــة قوة واحـدة وذلك « بالرباط فى النهـــار والسهر فى الليل والاقامة على مدد أيام الفتوح» حيث أن الحصـــار فى الحـرب يتطلب بطولة ومثابرة من الفرسان ، وقد اختصر المؤلف — على حد قوله — هذا الباب وبخاصة ما يقوم به مقدم الفرسان فى مثل هذه الظروف .

وتنتهى المخطوطة عند هذا الباب حيث تعد وثيقة هامة فى تاريخ الفروسية العربية ابـــان القرن الثامن الهجرى ، تعطى صورة واضـــحة للتصور العام لما يجب أن يكون عليه الفـارس والســلطان والأمراء فى مواجهـــة الحرب من أخلاقيات الفروسية العربية ، وكيفية الاستعداد للمواجهة ، وكل دارس للأدب الشعبى العربى لا يستطيعأن يتجاهل أهمية الفروسية والتدريب عليها » والسيرة الشـــعبية تعد أهم الوثائق والنصوص فى تصور الوجدان الجماعى للفارس والفرس ، ولذلك فان هذه المخطوطة تعد واحدة من المصادر الهامة للمهتمين بهذا المقوم الضرورى من مقومات الحياة والبيئة العربية والمصرية .



مكتبة الفنون الشعبية



الأمثال العامية - لأحمد تيمور

عرض وتحليل : معتز شكرى

هذا هو الكتاب الرائد الذى لا تكاد تفتقده على رأس قائمة المراجع لأى بحث أو كتاب فى مجال الأمثال الشعبية ، بما فى ذلك مجموعات الأمثال الشعبية نفسها التى صدرت فيما بعد . ولعل كثيرا من كتب الأمثال الشعبية الحديثة الصدور قد نهلت أساسا من هذا المعين الضخم ولم يشفع لها فى الاعتراف بجدتها وأصالتها الا التصرف فى « الشكل » دون «المضمون» ، فهى تأخذ الأمثال من ذخيرة تيمور ولكنها تعيد ترتيبها وتنقص هنا وتزيد هناك حتى يكون للمجموعة اسم جديد ومؤلف جديد وحقوق نشر جديدة وهكذا !

وهذا شىء لا غبار عليه فى حد ذاته لأن الأمثال ليست أمثال « تيمور » ولكنها أمثال الشعب . وجه الاعتراض الوحيد أن المجموعات « الجديدة »كان ينبغى أن يقوم مؤلفوها بجهد جديد لجمع المزيد من الأمثال التى لم تجمع بعد وهى كثيرة جدا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان بعض هذه الكتب لم يذكر مجموعة تيمور باشا ضمن مراجعة ولم يفه حقه الواجب ، بل لم يذكر اسم هذا العمل الرائد وهو أمر نراه واجبا على كل من يؤلف فى الأمثال العامية . ذلك أن من أعظم أفضال تيمور باشا فى هذا العمل الضخم — وهى كثيرة سنذكرها فيما بعد — أنه جمع المادة أو معظمها بنفسه ولم يكن أمامه مصدر مكتوب يأخذ منه مباشرة . ليس ذلك لأنه لم توضع كتب فى الأمثال المصرية العامية قبل تيمور (فعلى الأقل هناك « **المستطرف** » **الأبشيهى** ببعض فصوله التى خصصها لهذا الغرض ، وهناك كتاب المستشرق بوركهارت الذى نرجو أن نتعرض له فى موضع آخر) ، وانما الأمر أن أمثال هذه المجموعات السابقة كان معظم ما فيها أمثالا قديمة بعضها فصيح وبعضها انقرض . أما الأمثال المصرية المعاصرة (أى غير المهجورة) والقريبة من الشعب المصرى والدائرة على ألسنته والتى تبلغ الآلاف ، فقد كان الفضل خالصا لتيمور حينما جمع منها مادة ضخمة تبلغ ٣١٨٨ مثلا عاميا مصريا متداولا أولها « **آخد ابن عمى واتغطى بكمى** » وآخرها « **يوم الهدد مافيهش بنايه** » .

ذلك هو أول أفضال تيمور : الريادة وأصالة المادة المجموعة . ويأتي بعد ذلك الترتيب الألفبائي الذي ارتضاه لمجموعته معطيا لها شكل المعجم وهذا أكثر الأشكال شيوعا حتى في الخارج : أن تصدر معاجم ألفبائية للأمثال والتعبيرات الدارجة والكتابات والمصطلحات الخ · أما الشكل الآخر فهو الترتيب الموضوعي أي حسب موضوع المثل ، فيخصص فصل لأمثال الزراعة والفلاحة والأرض وفصل لأمثال الخطبة والزواج والمرأة وفصل لأمثال التوكل على القدر ، وفصل لأمثال البيع والشراء وهكذا ·

ولكل ترتيب مزاياه · الأول يمتاز بسرعة وسهولة العثور على المثل اذا كان معروفا من البداية للبحث عن مزيد من المعلومات من حيث معناه أو أصله أو كيفية نطقه الى غير ذلك · والثاني يفيد الباحث عن أمثال الزراعة ، وهو لا يعرفها أصلا ، أو أمثال الطعام وغيرها اذا كان هدفه مثلا رصد ظواهر معينة أو سمات بذاتها في شخصية الشعب ، فهنا تتراكم أمثال موضوع معين كلها في مكان واحد فتعين الباحث على الدراسة والتحليل واستخراج الأحكام والنتائج · .

قلنا ان أحمد تيمور باشا اختار المنهج الأول فضمن للقارىء مزايا هذا النهج ، ثم جاء ناشر الطبعة الرابعة (مركز الأهرام للترجمة والنشر) فأسدى صنيعا جليلا للقارىء والباحث وأضاف كشافا موضوعيا على أحدث الطرق البيبليوجرافية التي تسهل الرجوع للأمثال المتناثرة في الكتاب والتي يجمعها موضوع واحد · ومع ذلك فقد كان الأفضل أن يقوم الناشر ــ بدلا من الفهرس الموضوعي أو بالاضافة اليه ــ بعمل فهرس ألفبائي بالكلمات الأكثر بروزا في كل مثل كما يحدث أحيانا في الغرب فيكون عونا كبيرا على الرجوع للمثل المطلوب · يعني مثلا نبحث عن المثل القائل (**خاطر الأعمى قفة عيون**) تحت كلمة « أعمى » ونجد اشارة له تحت كلمة « عين » بدلا من البحث تحت حرف الخاء ، ونجد (**خد الكتاب من عنوانه**) تحت كلمة « كتاب » لا تحت الخاء أيضا ، وهكذا ·

وقبل أن نعود الى أفضال تيمور باشا في مصنفه ، وأهمية أن يصدر مركز الأهرام للترجمة والنشر هذه الطبعة في صورة ممتازة بعد انقطاع طويل وتضمينها كشافا موضوعيا) لا يفوتنا ابداء بعض الملاحظات على هذه الطبعة وان كانت من قبيل الهنات الا أنها كان ينبغي ألا تغيب عن أصحاب الشأن ، ولا سيما ونحن في سبيلنا الى نهضة ببليوجرافية والجهد الضخم وراء المجلة المحترمة المتخصصة (عالم الكتاب) خير شاهد على ذلك · مثلا تضمنت الطبعة مقدمة عن المؤلف فيها ملخص لحياته ومؤلفاته (أعتقد أنها المقدمة الأصلية للكتاب عندما نشرته لجنة نشر المؤلفات التيمورية) وفات مركز الأهرام أن يذكر للقارىء ــ ولو اضافة من عنده ــ أبسط المعلومات الشخصية عن المؤلف وهي متى ولد ومتى توفي !! حتى يعرف شبابنا اليوم وهو يقرأ الكتاب العصر الذي عاش فيه هذا العملاق الرائد · وحتى لا نقع في الخطأ نفسه لا يفوتنا أن نذكر هنا أن العلامة أحمد تيمور ولد في القاهرة سنة ١٨٧١ وتوفي فيها أيضا سنة ١٩٣٠ م ·

كذلك اكتفى الناشر بقوله في الصفحة الأولى وعلى ظهرها بأن هذه هي (الطبعة الرابعة ١٩٨٦) وتقاليد النشر الواجب مراعاتها في مصر (لأنها تراعى في كل بلاد العالم) أن تذكر أول طبعة وتاريخها وكذلك الطبعات التالية · ونعتقد أن أول طبعة للمخطوط كانت سنة ١٩٤٩ م ·

نعود الآن لباقي مميزات كتاب (الأمثال العامية) فمنها ما انفرد به مؤلفه من ضبط الكلمات بالشكل حسب نطقها العامي ، وهو أمر بالغ الأهمية من الناحية العلمية يستفيد منه الباحثون اللغويون في مجال علم الصوتيات ، فضلا عن أنه يعين القارىء على النطق السليم للأمثال القديمة أو التي تحتوي على بعض الكلمات الغريبة على الاستعمال الحديث · كل هذا يلفتنا الى الجانب التسجيلي أو التوثيقي في كتاب أحمد تيمور باشا ويعقد له لواء الريادة والمرجعية دون منازع · واننا لنندهش كيف اهتم هذا الأديب العظيم بهذه الأمور الدقيقة في زمنه وقبل ازدهار علم الفولكلور الذي يحرص على جمع المادة الشعبية وتوثيقها كما هي أولا ، أو علوم اللغة الحديثة ومنها الصوتيات ، فضلا عن أن هذا انما كان مجرد واحد من اهتمامات تيمور الكثيرة المتعددة !

ويزيد من دهشتنا أن مؤلفي زمننا هذا لا يلزمون أنفسهم حتى بالحد الأدنى المطلوب علميا وهو تشكيل اللغة العامية التي تخضع في نطقها لقواعد مغايرة تماما للغة الفصحى ٠

يأتي بعد ذلك التعليق الذي يلحقه المؤلف بكل مثل ، ويتضمن أساسا شرحا للمثل ولمعاني المفردات الصعبة وقد يأتي بأصله أو قصته (أو ما يسمى « بمورد » المثل) وهو الجانب « الايتيمولوجي » الذي يغيب عن كثير من الكتب المشابهة لأنه يعد أصعب هذه الجوانب ٠ ذلك أن قصة المثل سرعان ما تندثر ويطويها النسيان في الوقت الذي يرحل فيه كبار السن الذين سمعوا القصة وعرفوها ، دون أن يهتم أحد بتسجيل هذه الأصول ٠ وهذا ما يجعل العثور على أصل تعبير دارج أو مثل والتثبت من صحته من أشق الأمور لولا وجود باحثين عظام من أمثال أحمد تيمور باشا الذين كانوا يحرصون على حفظ وتدوين هذا التراث للأجيال التالية ٠ ولا بد من الاشارة هنا الى جهد أديب عظيم آخر في المجال نفسه هو المرحوم الأستاذ أحمد أمين ٠

على أننا ينبغي أن نعلم أن هذه المشكلة بالذات لا تنفرد بها لغتنا العربية ، بل تشيع في كل اللغات حتى تلك التي يتوافر على خدمتها وتوثيقها مئات الآلاف من اللغويين تحت أيديهم أجهزة الكومبيوتر ووسائل الحفظ والتوثيق ٠ فكثيرا ما تتعدد الأصول المظنونة للتعبير أو المثل الواحد وتتضارب ، وكثيرا ما يضطرون للاعتراف بعجزهم فيلحقون بالكلمة أو المثل أو التعبير عبارة « الأصل غير معروف » Origin Unknown
أو « الأصل غامض » Origin Obscure

وهنا قد يسأل سائل : وكيف عرف تيمور باشا أصول هذه الأمثال ؟ والجواب أنه عرفها ـ ليس فقط لأن عصره كان أقرب الى الأمثال من عصرنا ولم تكن قد اندثرت قصصها بعد ـ ولكن لأنه كان واسع الاطلاع غزير العلم يمتلك مكتبة ضخمة من التراث العربي قل أن يمتلك مثلها أحد غيره ٠ فكانت سعة اطلاعه على كتب التراث تجعله يقع بسهولة على أصول عدد كبير من الأمثال وتجعله يخمن بسهولة وتوفيق أكثر أصول عدد آخر منها ٠

أما ماذا نعني بأن عصره كان أقرب الى الأمثال من عصرنا ، فذلك أن الأمثال ليست مجرد ألفاظ جوفاء ولكنها ألفاظ مليئة بالحياة مشبعة بالدلالات تشير الى الكثير من عقائد الناس وعاداتهم وتقاليدهم وأنظمتهم الاجتماعية التي كانت ما تزال تسود في عصر تيمور وبعضها يرجع الى عصور طويلة خلت من قبله ٠ وللأسف لم يعش منها الى عصرنا الحالي الا أقل القليل ٠ فكان من الطبيعي أن يفهم تيمور دلالتها بينما نجد نحن صعوبة في ذلك لانقراض الكثير من العادات التي تشير اليها هذه الأمثال ٠ فماذا يفهم ابن أواخر القرن العشرين من المثل الذي يقول « **ابن الحرام يطلع يا قواس يامكاس** » ، وهو لا يستعمل هذه الألفاظ ولا يفهم لها معنى في حياته المعاصرة ؟! ومن يدريه أن القواس هو الحاجب أو الحارس وأن المكاس هو جابي الضرائب ؟! بل من يدريه أن (الغز) هم طائفة من الأتراك (**آخر خدمة الغز علقة**) وكذلك (الجندي) بكسر الجيم وتسكين النون في كثير من الأمثال معناها (التركي) الى غير ذلك ؟!

وقد يتضمن تعليق المؤلف اشارة الى مثل آخر متصل به في مكان آخر من الكتاب مع اختلاف في اللفظ أو المعنى ٠ وقد يحتوي اشارة الى بعض كتب الأدب العربي أو مقتطفات منها في موضوع المثل أو موضوع قريب منه ٠

وهكذا يجد قارىء كتاب تيمور باشا مادة بالغة الثراء عظيمة القيمة ، فمن ضبط طريقة النطق الى معنى المثل (مضربه) الى أصله وقصته (مورده) الى اضافات عن موضوعه مما ورد في كتب التراث والأدب ، الى غير ذلك من المزايا والفوائد ٠

ثم تبقى لكتاب أحمد تيمور باشا « الأمثال العامية » مزية أخرى من أكبر المزايا وان كان لا يفطن لها الا الأقلون ٠ وهي أنه ـ رحمه الله ـ استطاع بذكاء ثاقب وإدراك ممتاز ووعي لغوي مبكر عن عصره أن يضع حدا فاصلا بين « المثل العامي » و « التعبير العامي الدارج » أو ما أطلق عليه « **الكناية العامية** » وأفرد لها كتابا آخر مستقلا ٠ وهو أمر ما يزال ـ للأسف الشديد ـ موضع خلط عند الكثيرين ممن صنفوا كتبا في الأمثال الشعبية فأوردوا فيها الأمثال والتعبيرات

والكنايات كلها فى مكان واحد واعتبروها شيئا واحدا !

وحتى لا تفوتنا هذه النقطة قبل أن نوضحها ولكى نوفر مزيدا من الشرح والاسهاب عند تعرضنا لكتب أخرى فى المجال نفسه فيما بعد — نقول ان هناك طرقا كثيرة يمكن بها معرفة « المثل » Proverb من « التعبير » Idiom لعل أسهلها أن المثل غالبا ما يسترجع أو يستشهد به كما هو عندما تقع حادثة معينة تشير الى معناه ، وكثيرا ما يكون مسبوقا بعبارة على رأى المثل ، أما التعبير فيرد فى أثناء الحديث كجزء من جملة ليؤدى وظيفة الصفة أو الظرف أو الحال ، ولا يمكن الاستشهاد به وحده بمعزل عن السياق المحيط به • فاذا أردنا أن نقول عن شخص انه كثير الضحك مثلا فاننا نقول ان « فشته عايمه » وهى كناية أو نوع من التشبيه وليست مثلا ، فلا نقول على رأى المثل فشته عايمه ، ولا نستطيع أن نقولها بمعزل عن سياقها •

وكثيرا ما يكون المثل تلخيصا بليغا لحادثة حقيقية وقعت فعلا ليقوم مقام الحكمة ، أما التعبير فهو فى الغالب « صورة فنية » لا أكثر ولا أقل أى تشبيه أو كناية أو استعارة أو مجاز الخ • والاستثناء الوحيد الوارد هنا هو بعض التشبيهات التى ارتقت الى مرتبة الأمثال لارتباطها بأشخاص وأماكن وأزمنة وحوادث بعينها لا « بصورة » خالصة • فعبارة « **زى النمل** » أو « **زى الدود** » كنايات أو تعبيرات ، أما « **زى بعجر أغا ما فيه الا شنبات** » فمثل • ولذلك يورد تيمور باشا العبارتين الأوليين فى كتابه « الكنايات العامية » ويورد العبارة الأخيرة فى « الأمثال العامية » •

ولمزيد من الايضاح ننبه الى أن كثيرا من العبارات التى ترد فى بعض الصحف والبرامج الاذاعية على أنها أمثال هى فى الحقيقة تعبيرات مجازية دارجة ومنها « **على كف عفريت** » و « **شمع الفتلة** » و « **ع الحديدة** » و « **ايد ورا وايد قدام** » و « **عزومة مراكبيه** » و « **سد خانة** » الخ •

وعندما يأتى أوان الحديث عن كتب الأمثال التى صدرت حديثا سنجدها للأسف تكاد جميعها تخلط خلطا صارخا بين المثل والتعبير ، مما يزيد من ترحمنا على الباحث العلامة المرحوم أحمد تيمور باشا !

وان كان لنا من نقد لكتاب تيمور بعد اعترافنا بمآثره فى هذا المصنف العظيم ، فهى هنات يسيرة لا تنتقص من جهده الضخم الرائد ، ونحن نسوقها من وجهة نظرنا على كل حال •

فمن ذلك أننا لا نتفق معه فى أن « **فرخه بكشك** » مثل ولا فى أن « **آدى وش الضيف** » مثل ، فكل هذه تعبيرات أو كنايات كما شرحها بنفسه ولكنه أوردها ضمن الأمثال • وهناك أكثر من نموذج فى هذا الصدد •

كما أنه تخلى عن التزامه بالتفسير الأصولى أو « الايتيمولوجى » فى بعض الأمثال مثل « **يا بخت من كان النقيب خاله** » حيث اكتفى بشرح المعنى فقال « يضرب لمن كان له قريب عظيم ينفعه فى أموره فيعلو شأنه بسببه » مع أن منطوق المثل واضح جدا فى ارتباطه بحادثة تاريخية بعينها وهى القصة التى ذكرها باحثون آخرون من أن السيد عمر مكرم « نقيب » الأشراف فى زمنه كان له ابن أخت استفاد من قرابته فتم ترشيحه لمنصب تنافس عليه شبان كثيرون فقالوا عندئذ : « يا بخت من كان النقيب خاله ! » •

ولعل آخر ما يتصف به كتاب تيمور هو حرصه الواضح على استبعاد كثير جدا من الأمثال ذات الألفاظ الصريحة والفاحشة من مجموعته فلا يورد منها الا ما كان محتملا • وهذا الأمر يختلف فيه جامعو التراث الشعبى والباحثون والأدباء فمنهم من يثبت المادة كما هى من باب الأمانة لوضعها موضع البحث العلمى بأغراضه المختلفة (ولعل هذا ما نراه دون الدخول فى معركة ليس هذا أوانها) ومنهم من يغلب الناحية الأخلاقية فيترفع عن ذكرها • ولكل وجهة نظره • وقد نعود لتناول هذه المسألة فيما بعد ان شاء الله تعالى •

أما الآن فمع نماذج قليلة من مجموعة تيمور باشا توضح ما أجملناه آنفا :

● « **آخد ابن عمى واتغطى بكمى** »

« يضرب فى تفضيل تزوج المرأة بقريبها ولو

كان فقيرا ، أى أتزوج بابن عمى ولو كان لا يملك ما أتغطى به • وقالوا أيضا فى تفضيل القريب على الغريب : (**نار القريب ولا جنة الغريب**) ويروى : (نار الأهل) وسيأتى فى حرف النون • وهذا عكس قولهم : (**خد من الزرايب ولا تاخد من القرايب**) وقولهم : (**الدخان القريب يعمى**) وقولهم : (**ان كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه**) •

● « **أبو جوخه وأبو فله فى القبر بيبلى** »

« الفلة (بفتح الفاء واللام المشددة) نوع غليظ من نسيج الكتان يرتديه الفقراء ، أى أن الموت يساوى بين الغنى والفقير فصاحب الجبة عنده كغيره مصيره الى التراب) •

● « **زى سلام المواردى على الفسخانى** »

« المواردى : بائع العطر نسبة لماء الورد والفسخانى (بفتحتين) : بائع الفسيخ ، وهو السمك المملح الكريه الرائحة المعروف بمصر ، فسلام بائع العطر على بائع هذا السمك لا يحتاج لوصف ، يضرب لوصف سلام المعرض المقتصر على الضرورى من الألفاظ » •

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٣٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت •

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب •

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا •

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

الأمثال الكويتية المقارنة

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

يتسم المثل عموما ، وعلى مستويات عديدة ، بالكثير من الرسوخ الذي يميزه عن الأصناف الأدبية الأخرى ، ويكمن في شكله الفني مضمون ثري وعميق يضعه الى جوار هذه الأصناف جنبا الى جنب ، بل ويجعله مجابهــا لها ــ في أحيــان كثيرة ــ بقوة هائلة ، هــذا الامتياز هــو الذي يجعل من دراســة الأمثال شــبكة معقدة خاصة بالوعي والحيــاة ، ولن يدرك هــذا ، ويعي أبعاده بعمق ، غير معــني بالدراسات المقارنة للأمثــال ، وتصنيفهــا الموضوعي ٠

اقول هذا وأنا بصدد الشروع في عرض وتقديم كتاب « **الأمثال الكويتية المقارنة** » للأســتاذين **أحمــد البشر الرومي ، صــفوت كمــال ،** لا لتمييز أود أن أخص به هذا العمل العلمي عن غيره من الأعمــال العلميــة الأخرى في مجاله فحسب ، بل ولتقدير مدى الجهد الذي يمكن أن يبذله الانسان عندما يؤمن ، في قرارة نفســه ، بأهمية موضوعه ، وهو جهد لم يستغرق الست سنوات التي تنم عنها تواريخ طبع الكتاب في أجزائه الأربعــة الضخمة فقط ، بل اســتغرق ، فوق هذه السنوات الست أكثر من ثلاثين عاما أخرى قضاها المرحوم الأستاذ / أحمد البشر في جمع معظم الأمثــال الكويتية مدفوعا في ذلك بوعيه التلقائي ، وحدسه بأهميتهــا في التعبير عن فكر وفلســفة وخبرة المجتمع الذي يعيش فيه ، ليموت الرجل والجزءان الأخيران من الكتاب ماثلان للطبع ، وليكمل الأســتاذ / صفوت كمال ــ خبير الفنــون الشعبية بدولة الكويت الشقيقة آنذاك ــ المهمة المشتركة على أكمل وجه ، ناعيا رفيقه الى قرائه ، ومشيدا بفضله أديبا ومؤرخا ومفكرا أعطى لتراث مجتمعه كل ما أمكنه من جهد وعمل دائب ومتواصل ٠

اذن ، فنحن أمام عمل علمي قد توافرت له أسباب اكتماله ، العلم ، والعشق ، والخبرة ، والوقت ، غير أنني أبادر فأقول : ان اكتمــال أي خطاب علمي ، وأي نهاية له يتحددان ــ في الغالب ــ على ضوء أسباب خارجية ، وليس على ضوء كمال داخلي أو استنفاذ للموضوع ذاته ، والا لتوقف العلم ، في مجال ما من مجالاته ، عند حدود خطاب علمي معين قد استنفد غرض العلم في هذا المجال ، وهــو ما تنفيه نتاجات الواقع العلمي وتدحضه بعنف ، فالعلم صيرورة دائمة لا تنتهي أبدا ، وحيثما ينتهي عمل علمي يواصل الآخر ، ومن هنا ينظر الى الخطابات العلميــة على « أنها سلسلة من الأعمال المنجزة التي لا يمكن أن يكتفى فيها كل خطاب بذاته » ٠٠ بل ويضم الخطاب العلمي اليه مكتشفات الخطابات السابقة ، وباطراد مستمر ٠ هكذا تتراكم العلوم ، وتنمو على مر العصور ، والكتاب ــ موضوع العرض ــ يؤطر لهذه الحقائق ، بل ويشير اليها في مواضع كثيرة من مقدمته الثرية الضــافية التي قام على أمر كتابتها **الأستاذ/ صفوت كمال ،** بموضوعية العالم وتواضــعه ، وكل ما هناك أنني قمت باستخلاص هذه الاشارات وتجريدها كمحددات أبســتيمولوجية للخطابات العلمية لا خلاف بين العلماء على شــمولها وصــحتها ، وهي بالقطع ليست كل المحــددات الابستيمولوجيــة لهذه الخطابات ، وانما هي أهمهــا بكل تأكيد ، ومع أنني لست بســبيل كهذا السبيل ، فوق أن

الكتاب لا ينوشه الشك فى أنه عمل علمى جدير بالاعتبار ، الا أننى مضطر ، ولأسباب خارجية، الى توضيح نقطتين مهتمين بعدهما سأخلص الى صلب موضوعى ، وهو عرض الكتاب وتقديمه ،

وأول هاتين النقطتين هى تلك المتعلقة بالمنهج المتبع فى الدراسة ، والمنهج ببساطة هو الطريقة المستخدمة فى معالجة موضوع معين من المواضيع، وانطلاقا من **ابستيمولوجيا** تتحرى النظر فى قيمة المناهج بالنسبة الى هدفها العام ، لا على أنها « موضة » فكرية أو ترف عقلى ، فان المنهج المتبع فى المعالجة هو أمثل المناهج لعرض الموضوع ، ذلك أن مدلول « دراسة مقارنة » هو مدلول تاريخى ، وقد أولت الدراسة هذا المدلول كامل عنايتها ، كما عنيت بمواطن الالتقاء فى نتاجات هذا المجال الأدبى – الأمثال – وصلاتها الكثيرة المعقدة ، لا سيما فى وقتنا الحاضر ، وعلى امتداد رقعة جغرافية متسعة ٠٠ هى رقعة وطننا العربى ٠

اما النقطة الثانية ، فهى تلك التى تتعلق بمفهوم المقارنة ذاته كمصطلح علمى لا كمفردة قاموسية ، اذ من المعروف « فى الدراسات المقارنة انها تتخذ من اللغة حدودا فارقة لميدانها » ، بمعنى أنه لا يعد دراسة مقارنة ما قد يساق من موازنات داخل الأدب القومى الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخيه بين النصوص المقارنة أم لم تكن ، وعلى سبيل المثال يعد كل ما كتب باللغة العربية ، أيا كان جنس كاتبه البشرى ، أدبا عربيا لا تصح المقارنة فى نطاقه ٠٠ وهى قضية الكتاب الذى نحن بصدده الآن ، طرحها على الساحة العلمية عند صدوره ، وانقسم المهتمون تجاهها الى فريقين : فريق مستنير يرى أنه لم يعد فى الامكان الايمان بوجود منهج قائم على مبادىء دائمة يلزم الخضوع لها فى كل الأحوال ، وأن أنجع ما يكون الحديث عن المنهج ليس فى ضبط قواعده وتحديدها أدق تحديد ، ولا « عندما يقوم وحده كصرح نسقى أو معيارى ، ولكن عندما يكون خصبا هنا والآن » ٠

وفريق آخر لم يصل الى سمعه – بعد – أن تاريخ العلوم لا توجد به قاعدة واحدة ، مهما كان رسوخها فى الميدان الابستيمولوجى لم تنتهك فى لحظة أو فى أخرى فقال بخروج الكتاب من ميدان الدراسات المقارنة ، وانحصاره فى ميدان الدراسات الأدبية القومية البحتة ٠ وهو شرف لاينبغى لنا دحضه بقدر ما ينبغى علينا تعضيده ، غير أننا بصدد أساس منطقى لدراسة علمية يرى الفريق الأخير أنها خرجت عن القاعدة الذهبية للدراسات المقارنة ، وبالتالى فهى ليست منها ٠

يقول الأستاذ / صفوت كمال فى مقدمة كتابه « ودراسة الأمثال العربية و (نظائرها) من أمثال شعوب أخرى تحتاج الى جهود مضاعفة فى تحليل واستقراء الأمثال ، واستخلاص عناصرها المحورية ، وتحديد موضوعاتها ، ووضع تصنيف موحد للأمثال العربية يتوافق مع لتصنيفات العالمية » ٠

وكما هو واضح ، من هذه الفقرة ، ان المؤلف يهدف بدراسته الى المساهمة الجادة فى وضع بعض الشروط العلمية الضرورية للدراسات المقارنة فى الأمثال الشعبية ، ويأمل ، فى موضع آخر من مقدمته ، أن يتسع له أو لغيره الوقت لتدشين هذا الأساس العلمى فى المستقبل القريب ، وهذه خطوة علمية بلا شك لا نملك الا احترامها والتسليم بضرورتها ، فالتقدم العلمى لا ينطلق من فراغ ، ولا يتأتى من القفز الى مستوى ما دون تهيئة تامة للمستوى الذى يسبقه فاذا ما أضفنا الى ذلك طبيعة المادة التى يتعامل معها المؤلف وخصائصها ، لما لهذه الطبيعة من تأثير فعال على المنهج ، لوجدنا أنه من الأجدى، فى المرحلة الحالية ، الخروج بالدراسات المقارنة عندنا فى الأدب الشعبى بالذات من حدود اللغات الى حدود الثقافات ، فبعيدا عن الطرح الايديولوجى لمصطلح « قومى » يتبين لنا بوضوح أننا لم نكن غير مجموعة من الثقافات المتباينة قد انصهرت فى ثقافة واحدة ، ولا شك أن مأثور هذه الثقافة يحمل من العناصر قدرا ما قد انسرب اليها من أصولها الأولى ، ووضع أيدينا على هذه العناصر فى تباينها أو فى تماثلها ، وصولا الى تشييد ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة معا ، يعد ضرورة قومية ، فعندما

... بفكر أمة من الأمم ، فان عمليات ... والتجديد والبحث عن عنصر الوحدة في التنوع ، لا يمكن أن تتم الا بالحفر في ثقافة هذه الأمة حتى الجذور ، والتعامل العقلاني النقدي مع المعطيات الناتجة عن ذلك الحفر في الماضي والحاضر ، وهذا لا يتأتى الا بأسلوب المقارنة بين عناصر ثقافتها على المستويين التاريخي والجغرافي ، ومن هنا يجيء عنوان الكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » مواتما لأهدافه ، ولأهداف الدراسات المقارنة بوجه عام ، وان كان ثمة اعتراض فانما يكون بسبب الاغفال المتعمد للفشل الذريع الذي منيت به الدراسات المقارنة في هذا المجال ، عندما جعلت من اللغات حدودا لها ، وراحت تبحث عما هو قومي أصيل وعما هو أجنبي دخيل ، نظرا لتشابه ، بل تماثل ، الكثير من العناصر الفولكلورية عند جميع الشعوب ، وعدم قيام الأدلة الدامغة على وجود صلات تاريخية فيما بينها شافية للغليل ، مما حدا بثلة من العلماء الى انكار نظرية الانتشار أو ما سميت بنظرية « الأصل الواحد » ، والقول بنظرية « الاصول المتعددة » والتي تستند في مجملها على القول بتماثل المواقف الحياتية والمراحل التطورية في حياة الشعوب ، ومن ثم تماثل العناصر الفولكلورية في الآداب والفنون الشعبية وهو ما لا يبدو لنا مقبولا كذلك باعتباره التفسير الوحيد لهذا التشابه العجيب ، وعموما فليس واردا الآن استنطاق الشواهد ، لخروج ذلك عن موضوعنا الذي يغني فيه الاجمال عن التفصيل ، ويكفي أننا أمام كتاب سوف يقدره ويثني عليه جامع عاقر الميدان ، وباحث يدرك مشقة التصنيف وصعوباته .

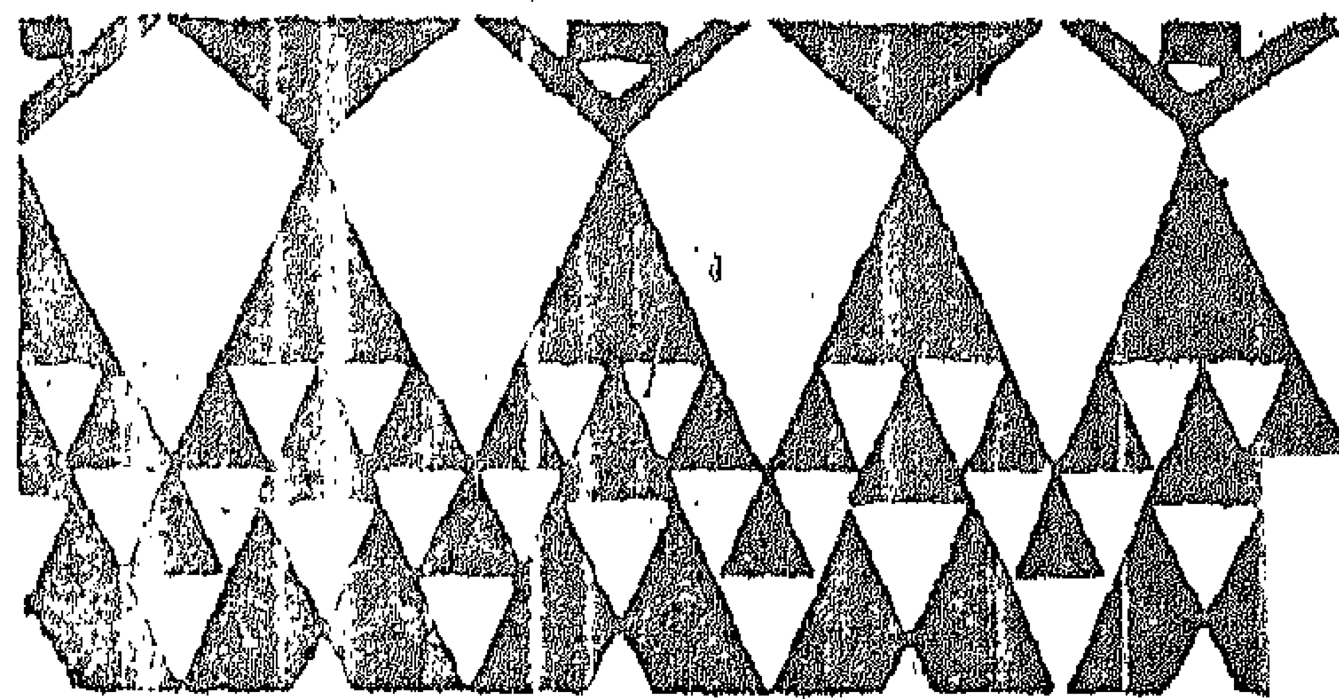
يبدأ الكتاب بمقدمة طويلة تحتل أكثر من خمس وخمسين صفحة من عدد صفحاته التي تربو عن الألفين والمائتين وخمسين صفحة من القطع الكبير ، وتنقسم هذه المقدمة ، توخيا للفائدة العلمية ، الى ثلاثة عناوين فرعية (مدخل تاريخي ، هذا البحث ، دراسة تحليلية) ، يعقب هذه المقدمة الفهرس الخاص بتصنيف الأمثال تصنيفا موضوعيا تحت عنوان « فهرس تصنيف مضارب الأمثال » ، وقد رتب هذا الفهرس ترتيبا معجميا ، ورقمت أمثاله ترقيما مسلسلا بحيث ييسر على الباحثين مهمتهم عند الحاجة ، وهو ما سنعود الى تفصيله بعد فراغنا من استعراض **المقدمة التي تعد من أهم ما قدم به كتاب يعنى بدراسة الأمثال في عالمنا العربي ، وللحق** فقد أتينا على بعض مما في المقدمة ، فيما أسلفنا من حديث ، غير أن الكتاب كله يعتمد عليها ، واستعراضها يعني استعراض هذا الكتاب الذي يمثل اضافة حقيقية ومهمة . في بابها للمكتبة العربية .

تتوافر المقدمة على تأكيد « **التواصل الثقافي في الأمثال العربية ومنهج دراستها** » وهي بسبيل هذا وذاك تستعرض كل المؤلفات التي وصلت الينا عن الأمثال العربية منذ استقرار سلطان الدولة العباسية في بغداد وحتى الآن ، ومن هذه المؤلفات ـ على سبيل المثال ـ كتاب **المؤرج السدوسي** ، وهو أقدم كتاب ، في هذا الباب ، وصل الينا بعد كتاب **المفضل بن محمد الضبي** ، المتوفى حوالي سنة ١٧٠ هـ ـ ٧٨٦ م ، وكذلك كتاب **أبي عبيد القاسم ابن سلام** الذي يعد من أهم كتب الأمثال القديمة ، اذ حرص فيه صاحبه على تبويب الأمثال في أبواب وفقا لمضاربها ، أي أنه قام على تصنيف هذه الأمثال تصنيفا موضوعيا ، وعمد عند تكرار بعضها في أحد الأبواب الى الاشارة الى الباب الذي سبق أن ذكرت فيه ، وهي ذات الملاحظة التي سنلحظها في الكتاب موضوع عرضنا ، نظرا لأن بعض الأمثال يضرب في أكثر من مناسبة ولأكثر من معنى ، وهذا الحرص من جانب المؤلف على أن يكون تصنيفه متوافقا مع تصنيف أبي عبيد القاسم انما يأتي كمحاولة لتحقيق التواصل المنهجي العربي في التصانيف ، دونما اغفال للرؤية المنهجية الحديثة في تصنيف مواد الأدب الشعبي على وجه العموم ، والأمثال الشعبية منها على وجه الخصوص ، ولتأكيد هذا التواصل ، وجلاء الرسوخ الذي يتسم به هذا الفرع من فروع علم الفولكلور ، يعتمد المؤلف في استقصائه للأمثال العربية التراثية المتوافقة مع الأمثال

الكويتية المأثورة « **مجمع الأمثال للميداني** »، و « **مستقصى الأمثال للزمخشري** » ، و «**جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري** » ، وفى ثنايا هذا الاستعراض التاريخي المجمل ، الذى يوضح مدى الاهتمام الذى لاقته الأمثال من العلماء العرب الأولين ، لأهمية الدور الذى تقوم به فى تثبيت الأعراف والتقاليد ، وفى التعبير عن التجربة الانسانية ازاء مواضيع الحياة المختلفة، وفيما تمليه من سلوك أو فعل ينبغى اتخاذه ، بصفته السلوك أو الفعل الأمثل ، تجاه المواقف المتباينة . فى ثنايا هذا الاستعراض التاريخي يستقطر الأستاذ صفوت كمال استقطارا خبيرا خصائص المثل ، وطبيعته ، وشكله ، ووظيفته ، كما ينوه ، عند الانتقال من ذلك المدخل العام الى بحثه الحالى ، بالأعمال المعاصرة ، والمحاولات العلمية الحديثة لكثير من الدارسين فى وطننا العربى ، ومدى الاستفادة التى تلقاها من هذه الأعمال وتلك المحاولات ، ولأن هذا المؤلف الضخم يلتزم ، فى أدق تفاصيله ، أسس وقواعد المنهج العلمى ، فقد زوده مؤلفه بمجموعة البطاقات التى استخدمت فى جمع المادة وفهرستها وتصنيفها (بطاقة الراوى - بطاقة جمع المادة - بحث الأمثال) ، **كما أوضح المراحل والخطوات التى اتبعت فى اعداده وضبط مادته وتحقيقها ، وما قد تم مراعاته من أساليب فى تدوين وتصنيف المادة المجموعة ميدانيا أو تلك التى نقلت من المراجع**، وقد اردف هذا كله بدراسة تحليلية زائدة لمجموعة الأمثال الكويتية ، التى بلغ مجموعها الفين ومائتين وثلاثة وتسعين مثلا قد تمت مقارنتهم بأضعاف أضعافهم من الأمثال العربية الاخرى على امتداد الرقعة الجغرافية لوطننا العربى ، ومجموعة الأمثال الكويتية هذه تعد بمثابة العامل المحدد لأبواب البحث ، والتى تشكل مائة وأربعة وثمانين بابا رئيسيا تبدأ بالاجتهاد وتنتهى باليسر ، وقد تفرع عن هذه الأبواب الرئيسية أربعة وأربعون بابا فرعيا .. فعلى سبيل المثال نجد أن باب « الاختيار » ، وهو باب رئيسى ، قد تفرع عنه بابان آخران هما : « حسن الاختيار » و « سوء الاختيار » ، وكذلك الأمر فى باب « الادراك » وباب « التصرف » ..

الخ ، أما بالنسبة لباب كباب « الصدق » فعلى الرغم من أن الكذب يناقضه فى معظم الأحيان، الا أن كلاهما « الصدق والكذب » قد أدرج فى باب رئيسى ، اذ يرى صاحب التصنيف أن سوء الصدق أو عدمه لا يعتبر كذبا ، كما أن حسن الكذب أو عدمه لا يعتبر صدقا ، **واذا اخذت وجهة النظر هذه ككل** ، بدا لنا مدى الجهد الذى اقتضاه هذا التصنيف الموضوعى ، كما بدت لنا أيضا ، وبصورة أكثر ملموسية ،أحادية الجانب التى تطالعنا دوما فى التصانيف غير الموضوعية ، والتى لا تتمتع معها الأمثال بالامتلاء والديالكتيك اللذين تتمتع بهما فى هذا التصنيف وبالفعل يتعذر علينا الانفصال ، ولو للحظة واحدة ، عن الخبرة الشخصية الفريدة لصاحب التصنيف عندما نطالع دراسته التحليلية ،ونقف على جسور المنطق الذى يربط بين وحداتها ، والذى لا يلاحظ رأسا خصوصا بالنسبة للعين التى اعتادت التعامل مع أنواع التصانيف التى تنظر الى المثل على أنه ذو مضمون واحد ومحدد ، وبالتالى أعفت نفسها من البحث المضنى والدقيق عن « الكلمة » و « النبرة » و « الايقاع » ، فى مناسبات أداء المثل المتعددة ، حيث تبرز غاياته بشكل جيد ، فيزداد غناه المضمونى وتتراءى أبعاده . ويتضمن الجزء الأخير من الدراسة تعقيبا على موضوعات الأمثال ، وتعريفا بفهرس المسميات ، وهو الفهرس الذى اعتمد عليه صاحب التصنيف فى اعداد فهرس الموضوع لمضارب الأمثال ، والعناصر الأساسية التى تشكل محاورها مرتبة ترتيبا نوعيا وأبجديا ، طبقا للأسلوب الذى انتهجه فى تصنيفه للأمثال، ولا شك فى أن هذا الفهرس يقدم أكبر العون للقارىء فى الاستدلال على الأمثال التى يهمه الرجوع اليها ، كما يكشف ، من خلال أرقام الأمثال ، كم ونوع العناصر والمسميات ، المختلفة والمتنوعة ، التى استخدمت فى صياغة وتركيب الأمثال الكويتية ، وذلك باستقراء عدد مرات تكرار هذه المسميات ، ووضعها فى كل مثل مع تنوع موضوعات الأمثال وتعدد مضاربها ، فما يختص بالانسان أو الحيوان أو النبات من الأمثال ، قد صنف فى قسم خاص مقسم الى أقسام نوعية تبعا لجزئيات ومسميات عناصره

وكذلك مايختص بالطبيعة أو يرتبط بهـا من ظواهر أو ظاهرات كمـا يشتمل هذا الفهرس أيضـا على مسـميات الأدوات النفعية التى يستخدمها الانسان فى حياته اليومية ، سواء أكان ذلك خـارج البيت أم داخله ، وقد رتب كل قسم من الأقسـام المذكورة ترتيبا أبجديا هو الآخـر الى جـانب ما يشـمله من عناصر ومسميات تكون صيغـة المثـل وتحدد بنيته .
ويشكل هذا الفهرس مع فهرس طرز الأمثال ، الذى رتب هو الآخـر ترتيبـا أبجديا فوق تصنيفه الموضـوعى ، مدخـلا علميا لتصنيف عناصر الثقافة الشعبية العربية يساعد علىمعرفة أسـلوب فرز المقولات الفكرية والاجتماعيـة والاقتصادية والروحية والمـادية وغير ذلك من مقولات تكون بنية هذه الثقافة وتحدد معالمها ، كما تسهم ، فى الوقت نفسه ، فى دعم الدراسات الموسوعية التى تهدف الى الكشف عن الشخصية العربية فى بنائها الثقـافى أو عن منهج تفكير الانسان العربى . والقارىء حينما يطالع هـذا الكتاب سوف يستنتج ويتبين من خـلال ترتيب الأمثال المعجمى الموضوعى ، دلالات اجتماعيـة كثيرة ، بالغة الأهمية . وسوف يقع على العديد من التصورات الدرامية لبعض المواقف الانسانية سواء أكان ذلك مما ورد من قصص لتبيـان الأصل فى ضربه المثل ، أم كان نابعـا من شرح المثل ذاته وتوضيح مفرداته ، **غير أنه من أجـل الكشف عن أهمية هذه الدراسـة ، وعن غنى مضمون الأمثال الشعبية** ، بل ومن أجل الاقتراب من قانون حركة هذا النوع الأدبى ، على امتداد تاريخه المدون ، والوقـوف على ديناميكيـاته ، فليس أمامى حقيقة غير أن أشـير بقراءة هذا السـفر الرائد ، وضرورة العمل على طبعه فى القاهـرة ، حتى يتيسر للباحثين والدارسـين والمهتمين أمر الحصول عليه واستكمال منجزاته .





الفنون الشعبية فى جنوب سيناء

مع نبض ألحان السمسمية وايقاعات الكف وعبير الأعشـــاب الطبية التى تملأ وديان جنوب سيـــناء ، ما بين نويبـــع وسانت كاترين وذهب وطور ســـيناء وراس سدر .. ومع أحاديث أبناء سيناء من شيوخ عايشوا وهج الحياة على هـــذه الأرض الطيبة ، ومن شباب يتطلعون الى خير ما فى الحياة من جهد لتكون سيناء بتاريخها وطبيعتها نموذجـــا متميزا من العمران والعمار في مستقبل الأيام .. ومع تأملات باسمة ورؤى فاحصة لزخـــارف أزياء بنات ونساء سيناء بجمالها المتوارث وألوانها الحية الدافئة ووسوسة حليهـــن المتناغمة مع ضفائر شـــعورهن ، وهمس خطواتهن التى ترعى كل ما يحوط بيئتهن من عادات وتقاليد وقيم جمالية .. ومع العادات والتقـــاليد التى تعلو بكبريائهـــا الأصيل وتظل بعبقها التاريخى على كل من يزور هذه الأرض المباركة التى تحتضن بين طياتها أريجـــا من رفات أنبياء وقديسيين وشهداء وأبطال .. ومع هذه البيئة الحية، انسانا وطبيعة ، بحرا وجبالا ، أرضـــا خصبة وينابيع تتدفق بالماء الذى يروى الظمآن فى قيظ الصيف ، أو يدفىء الجسد البارد فى زمهرير الشتاء .. مع هذا وذاك وبين ذلك وتـــلك من رؤى ومعايشـــة للحياة فى جنوب سيناء ، طافت بى أيضا ذكريات مضى عليها ثلاثون عاما بالتمـــام والكمال منذ أن بدأت فى مركز الفنـــون الشـــعبية بأول عملية ميدانية لتســـجيل أنماط من الابداع الفنى الشعبى المصرى فى ١٩٥٨/٥/١٢ .

وهأنذا الآن أكمل الرحلة التى بدأت منـــذ ثلاثين عاما لاحتفل مع مركز دراســـات الفنون الشعبية بتواصل عمله الميدانى فى جمع وتسجيل ودراسة أنماط من الابداع الشعبى المصـــرى على أرض ســـيناء فى المدة من ٨٨/٣/٢٨ الى ١٩٨٨/٤/٥ وكانت هذه الزيارة هى أول زيارة لى الى سيناء ، وبها اكتملت زياراتى لكل أرض مصر ، من النوبة القديمة قبل التهجير ، بل وقبل بناء السد العالى ، حينما كان السد مجرد أمل يسعى الى تحقيقه أبناء مصر بارادتهم الحرة — والى الصحراء الغربية فى شمال مصر والوادى الجديد وشواطىء البحر الأحمر وأراضى وادى النيل من صعيدها الى دلتاها ، ثم الطواف بالبلاد العربية من الخليج الى المحيـــط ومن جبـــال

طابس الى جبال اليمن ، متأملا التواصل الثقافي للحضارة العربية ما بين وادى النيل وأرض بلاد ما بين النهرين ، وغيرهما من بلاد عربية وكل ذلك فى وحدة ثقافية تعلو بتدفقها الحضارى فوق عقبات الغزو الاستعمارى .

والآن . هأنذا أسير على أرض سيناء حيث روت أرضها دماء ذكية لأبناء مصر الأوفياء فى صد غزوات متعددة ومتباينة على مر حقب التاريخ .. ومع تراثها الحى كانت جولتى مع اعضاء بعثة مركز الفنون الشعبية التى كونتها الأستاذة الدكتورة نبيلة ابراهيم أستاذ الأدب الشعبى بكلية الآداب جامعة القاهرة وعميدة المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة .. حيث قامت البعثة بجولاتها فى مختلف أرجاء جنوب سيناء لرصد أهم مظاهر التراث الثقافى الشعبى .. من عادات وتقاليد وفنون الغناء والموسيقى والرقص ، وقصص شعبى وحكايات وأنماط الأزياء والحلى ، وأشكال الزخارف وطرق التطريز وأنواع الأعشاب الطبية ووسائل وطرق الطب الشعبى ، وطقوس الضيافة وعادات الاحتفالات العائلية والدينية وأنماط الطعام والولائم فى المواسم والمناسبات وفنون وسم الجمال ورموزه .. الى غير ذلك من فنون وأشكال التعبير الشعبى عن واقع الحياة بموروثاتها الثقافية .

وقد قامت البعثة بتسجيل هذه الأنماط المتعددة تبعا لتخصصات أعضاء البعثة التى تكونت من السادة : أنور مطر وسوسن عامر ود . نادية حسن المتخصصين فى الفنون التشكيلية ورموزها الأسطورية والعقائدية .. وحسن صالح المتخصص فى دراسة الآلات الموسيقية والألحان الشعبية ، وسمير جابر المتخصص فى دراسات الرقص الشعبى وفنون تدوينه ، وسهير مرعى المتخصصة فى مجال الطب الشعبى ووسائل العلاج بالأعشاب الطبية ، وأحلام أبو زيد الباحثة فى مجال دراسة العادات والتقاليد . كما ضمت البعثة أيضا الدكتور شوقى عبد القوى حبيب المتخصص فى دراسة المؤثرات التاريخية فى المأثورات الشعبية ، والأستاذ حمدى شحاتة المسئول عن الشئون الادارية والمالية للبعثة .

وكاتب هذه السطور (صفوت كمال ، خبير الفنون الشعبية) .

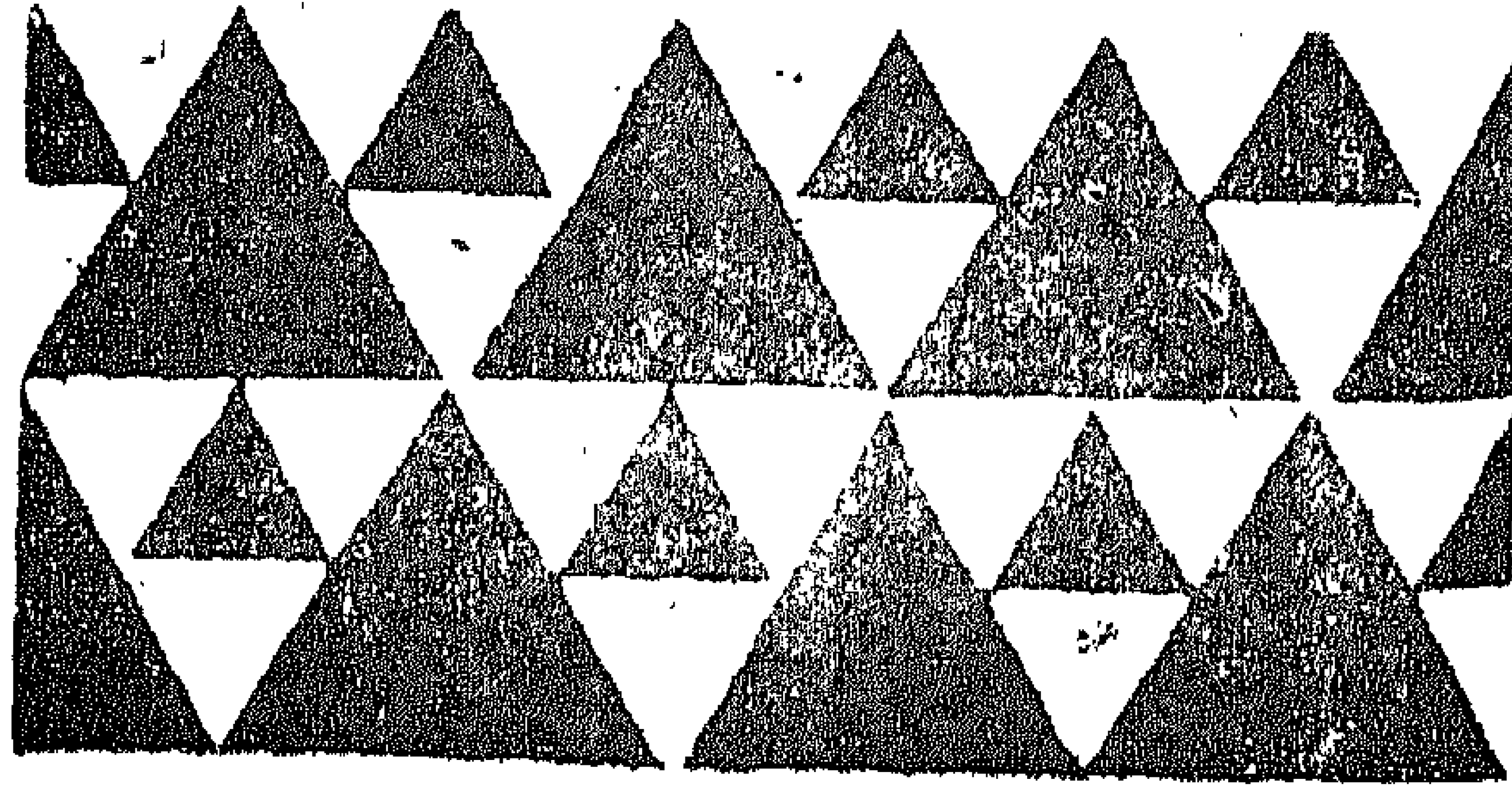
وقد قامت البعثة بتسجيل كل ما شاهدته وعرفته من تراث هذه المنطقة على أشرطة التسجيل الصوتية والمرئية كوثائق علميه وفنية ميدانية .. وقد واكب عمل البعثة ـ فى هذه المنطقة من أرض مصر المباركة ـ جهد طيب ومعاونه مباشرة من محافظة جنوب سيناء وخاصة **محافظها السيد اللواء نور الدين عفيفى، والأستاذ سميح النشار مدير مديرية الثقافة بالمحافظة** الذى قدم للبعثة كل خبرته ومعرفته التى اكتسبها من عمله الثقافى فى سيناء وصداقاته المباشرة مع شيوخ القبائل بها .. كما كان لفرقة الفنون الشعبية التلقائية التى يرعاها محافظ جنوب سيناء وتضمها مديرية الثقافة **دور مهم** فى تقديم نماذج أصيلة من الفنون الشعبية لأبناء هذه الأرض الطيبة ، التى تطل من جانب على أرض الجزيرة العربية ومن جانب آخر على أرض فلسطين ـ فى لقاء تاريخى ينبثق فيه الوعى الحضارى من كل جانب ، ويحمل بين فنون الغناء والشعر الشعبى ترانيم الأصالة العربية وشموخ مصر الحضارى .

كما تماثلت بعض الايقاعات مع بعض ايقاعات الخليج والجزيرة العربية .. وتشابهت أيضا بعض الحان السمسمية مع ألحان النوبة ، بل وتوحدت أيضا فى بعض أغانيها مع ألحان السمسمية فى القنال ، مع تداخل بعض الحانها مع الحان من اليمن والمغرب العربى فى تواصل ثقافى وتناغم أصيل .. بين ما كان من فنون الغناء (الصوت) فى العراق والذى انتشر فى الخليج والجزيرة العربية والموشحات فى الأندلس العربية التى شاعت فى مصر والشام ودول المشرق العربى كما تداخلت أيضا مع ما هو كائن من فنون الغناء الشعبى المعاصر . وآمل أن تكون النهضة الثقافية والعمرانية التى تشمل أرجاء سيناء هى اضافة ثقافية وحضارية واعية لما كان على أرض سيناء عبر حقب التاريخ .. وأن تكون هذه النهضة تأكيدا لما صنعه الانسان المصرى على مر العصور فى الحفاظ على أصالة وقداسة هذه المنطقة .. فمسئولية

الانسان المصرى كانت وما زالت هى صـــنع الحضارة والحفاظ عليها •

وتأتى هذه الرحلة العلميـة التى قام بهـا مركز دراسات الفنون الشعبية فى اطار اهتمام المعهد العالى للفنون الشعبية بالتراث الشـعبى المصرى ، واستكمالا لجهوده العلمية الميدانيـة فى جنوب سيناء ، حيث يقوم بعض أســـاتذة المعهد بالاشراف على عدد من رسائل الماجســتير التى تختص بموضوعات من تراث سيناء الشعبى مثل دراسة كل من هالة حلمى نمر عن الحكايات الشعبية ، ونهلة عبد الله امام عن عادات وتقاليد الزواج ، وابراهيم حلمى عن العمـارة الشعبية وبيوت الشـــعر ، وعـــادل ندا عن المعتقدات والاحتفالات الشـــعبية الخاصة بالأوليـــاء فى جنوب سيناء •• وغير ذلك من بحوث أكاديمية ودراسات تعد للحصول على درجات علميـة •• **وهو جهد يتضافر مع جهود هيئات علمية أخرى تسعى الى الكشف عن خصائص ومقومات هـذا التراث الثقافى لهذه المنطقة المتميزة بتراثهـا** الحضارى المتواصل عبر الحضارات والمتـداخل فى الوقت نفســه مع العديد من الثقافات التى تحيط بهذه الأرض المباركة •

ص • ك •



التراث الشعبي في ثقافة الطفل

منى نجم

● في اطار الاهتمام بالتراث وكيفية الاستفادة منه في ثقافة الطفل العربي ، عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوة «أطفالنا والتراث – ندوة عربية » القاهرة في الفترة من ٢٤/٥ الى ٢٦/٥/١٩٨٨ . وقد شارك في الندوة عدد من الأساتذة والباحثين العرب . وقد بدأت أعمال الندوة بكلمة لمقرر اللجنة ، ثم تكلمت الدكتورة سهير القلماوي فأكدت على ضرورة العمل من خلال التراث لاطلاق طاقات الطفل الخلاقة وتنمية خياله وقدرته الابداعية ، وترى أن الاستفادة من التراث يجب أن تتم دون ادخال أي تعديل على النصوص الأصلية . وأكد الدكتور ممدوح جبر على ضرورة وضع برامج استراتيجية لثقافة الطفل حيث أن التكوين الثقافي يؤثر على قدرات الطفل المستقبلية في التنمية ويرسخ هوية أبنائنا ضد الغزوات الخارجية .

وفي ندوة تتعلق بالتراث وثقافة الطفل ، كان من المنطقي أن يتطرق بعض المشاركين الى مفهوم التراث ويتطرق عدد آخر لتعريف ثقافة الطفل وأدب الأطفال . يحدد مدحت كاظم في مقاله عن « التراث في الكتب المدرسية المقررة » مفهوم التراث في كل ما تركه السلف من مخطوطات وانتاج فكري وحضاري مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر . ويذكر محمد محمود رضوان في مقاله « أدب الأطفال في التراث الاسلامي » أن مصطلح « أدب الأطفال » مرتبط في ذهنه بأبعاد ثلاثة :

(أ) الأدب للأطفال : أي ما يصدر عن الكبار المهتمين بالطفل وتثقيفه .

(ب) الأدب عن الأطفال : أي ما يصدر عن الكبار في صورة دراسة عن أدب الأطفال .

(ج) أدب الأطفال : أي ما يصدر عن الطفل نفسه مما يمكن أن يعد أدبا . ويقصد محمد محمود رضوان بالتراث الاسلامي النصوص الدينية كالقرآن والسنة والأحكام الشرعية بالاضافة الى الحضارة الاسلامية وما حفلت به من تاريخ ومواقف وأخبار .

واذا كان التراث الشعبي يحتل موقعه في نفوسنا ويشغل مكانة متميزة في تراثنا فقد كان له نفس الموقع في الندوة . لقد كان الموضوع الاساسي في عدد من الابحاث هو التراث الشعبي وعلاقته بثقافة الطفل ، ومن هذه الأبحاث :

(أ) التراث الشعبي في مجال أدب الأطفال – الحكايات الشعبية (صفوت كمال) .

(ب) الأطفال والأدب الشعبي (عبد التواب يوسف) .

(ج) الحكاية الشعبية بين الكلمة المقروءة والقص – انطباعات شخصية – (ابراهيم بشمي – البحرين) .



ـ بعثة المركز فى لقاء مع محافظ جنوب سيناء .



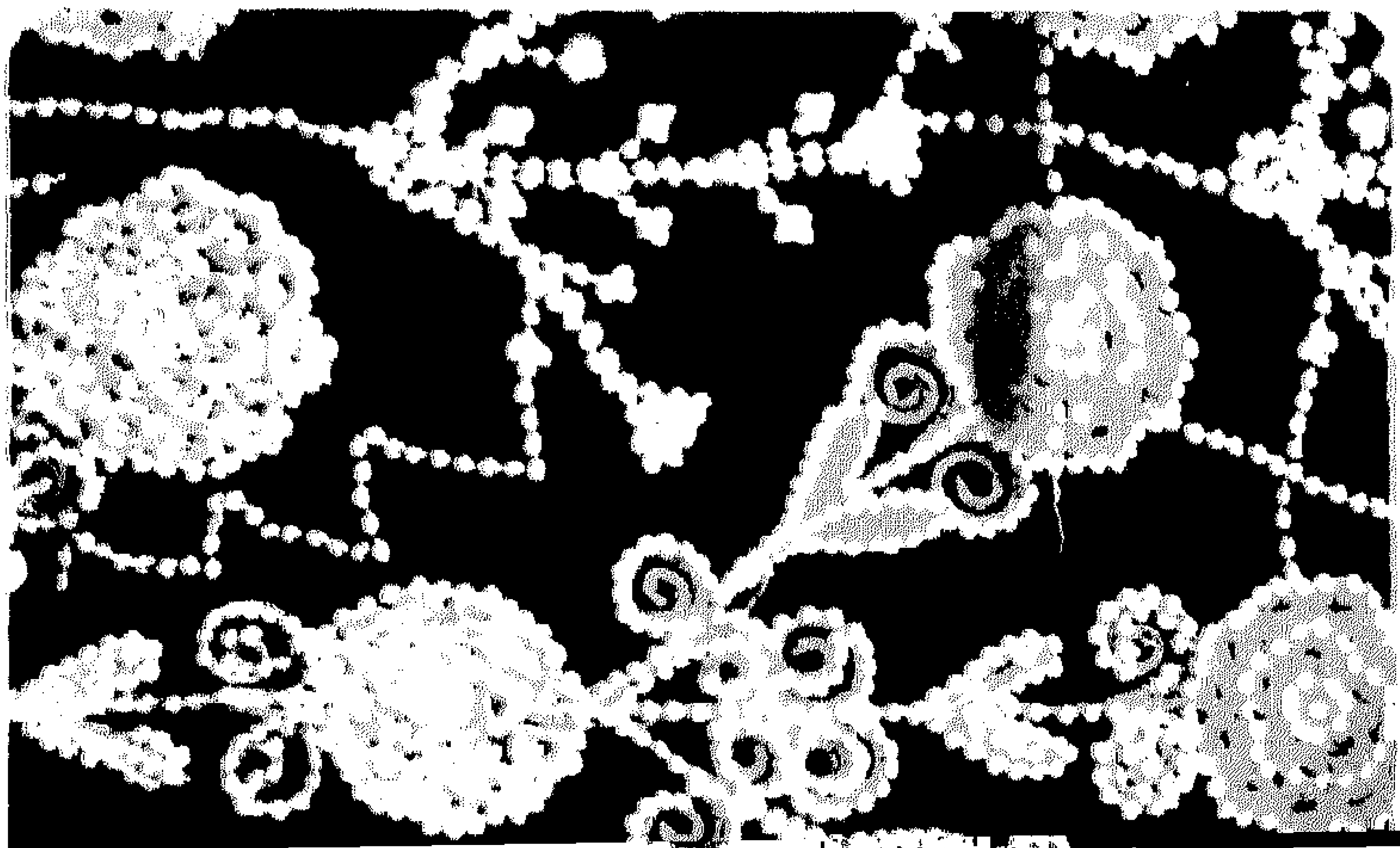
الفنون الشعبية فى جنوب سينا



ـ صفوت كمال والدكتورة نبيلة ابراهيم فى أثناء العمل الميدانى .



ـ الدكتورة نبيلة ابراهيم فى أثناء العمل الميدانى فى قرية رأس سدر .



ـ وحدات زخرفية على ثوب من أزياء سيناء

الجمعية المصرية للفن التلقائى



ازف السمسمية من الفرقة التلقائية بجنوب سيناء .

احثة من مركز الفنون الشعبية فى حوار مع الشيخ سالم
. مشايخ البدو فى وادى فيران .



باحثو المركز فى أثناء العمل الميدانى فى قرية الصيادين فى
هب » بجنوب سيناء .



ـ أحد أعضاء فرقة الآلات الشعبية بسوهاج .







ـ فرقة الآلات الشعبية بسوهاج



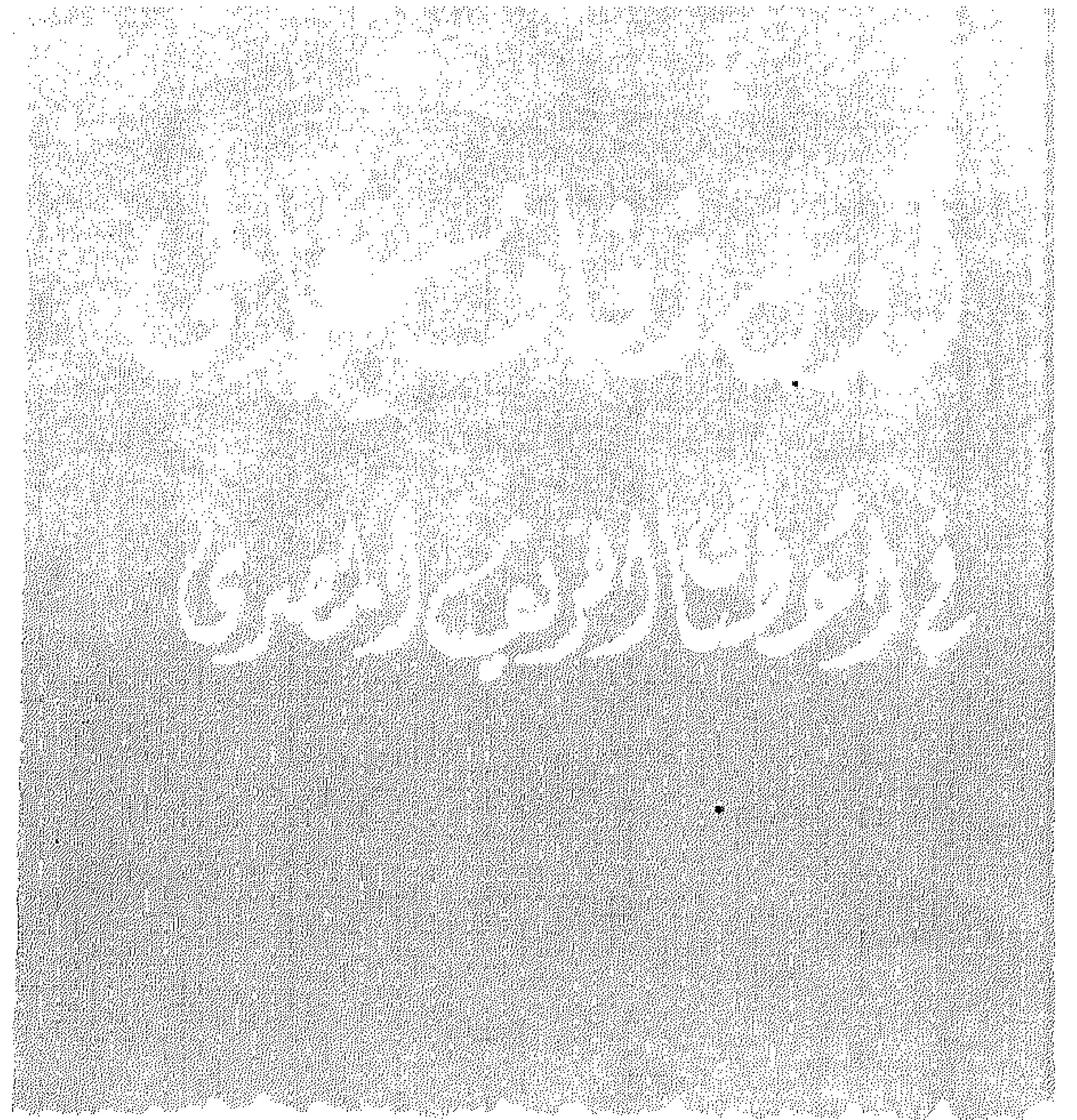


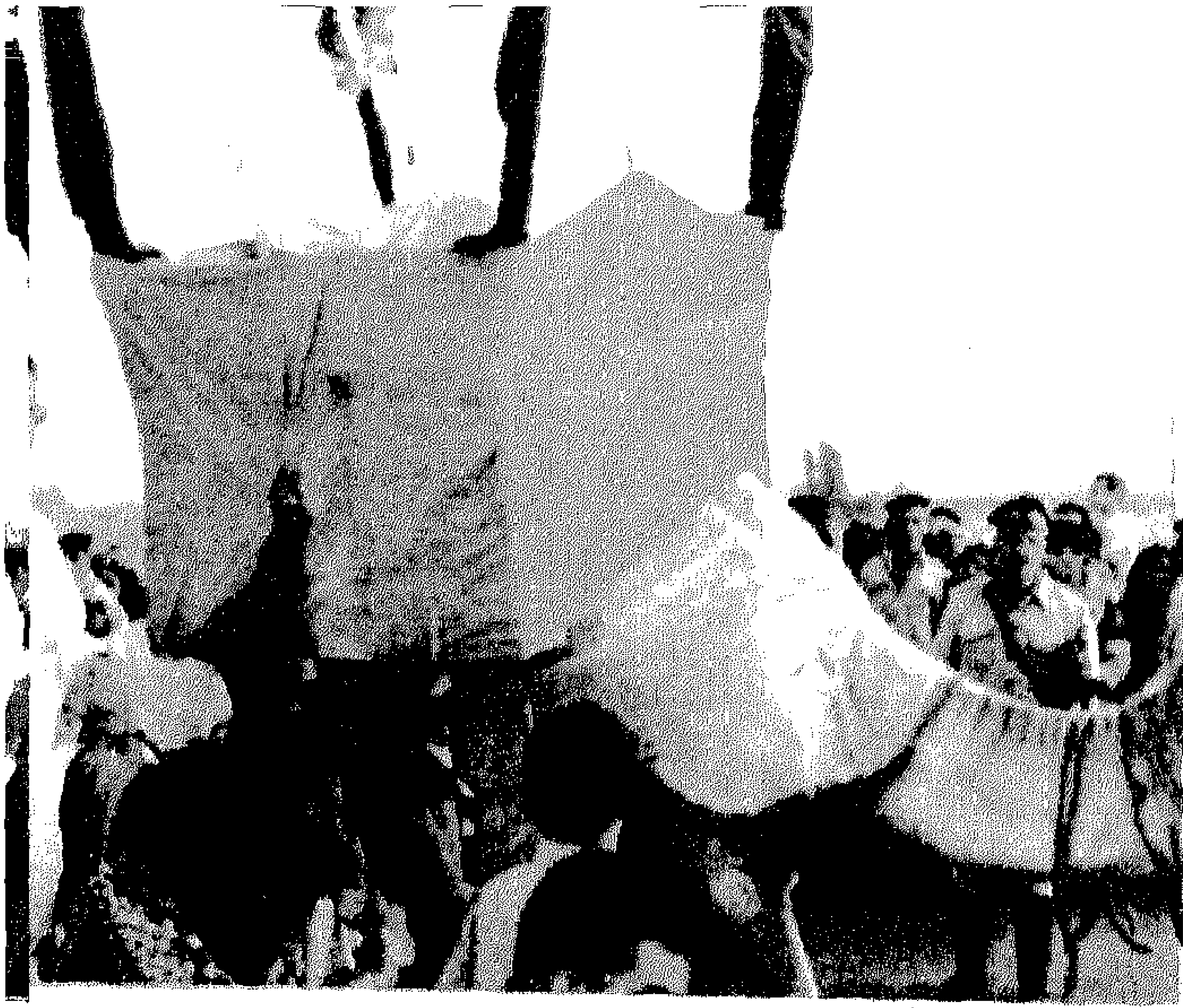
بـ العروس الفرنسية تتلقى اللمسات الأخيرة لزينتها .

ـ فلاح من قرية بشبيش على حصان يشارك فى المهرجان مع عروسه على الهودج

ـ مجموعة العرائس والعرسان فى حفل زفافهما .







ـ العروس الفرنسية مع زوجها الأمريكي .



موكب الزفاف . العريس على حصان والعروس فوق هودج على جمل .



ـ فرقة فنون شعبية تمثل بورسعيد فوق عربة في موكب الزفاف العالمي .

ـ قطاع من أهالي قرية بشبيش يتفرجون ويشاركون في الاحتفال بالزفاف العالمي .





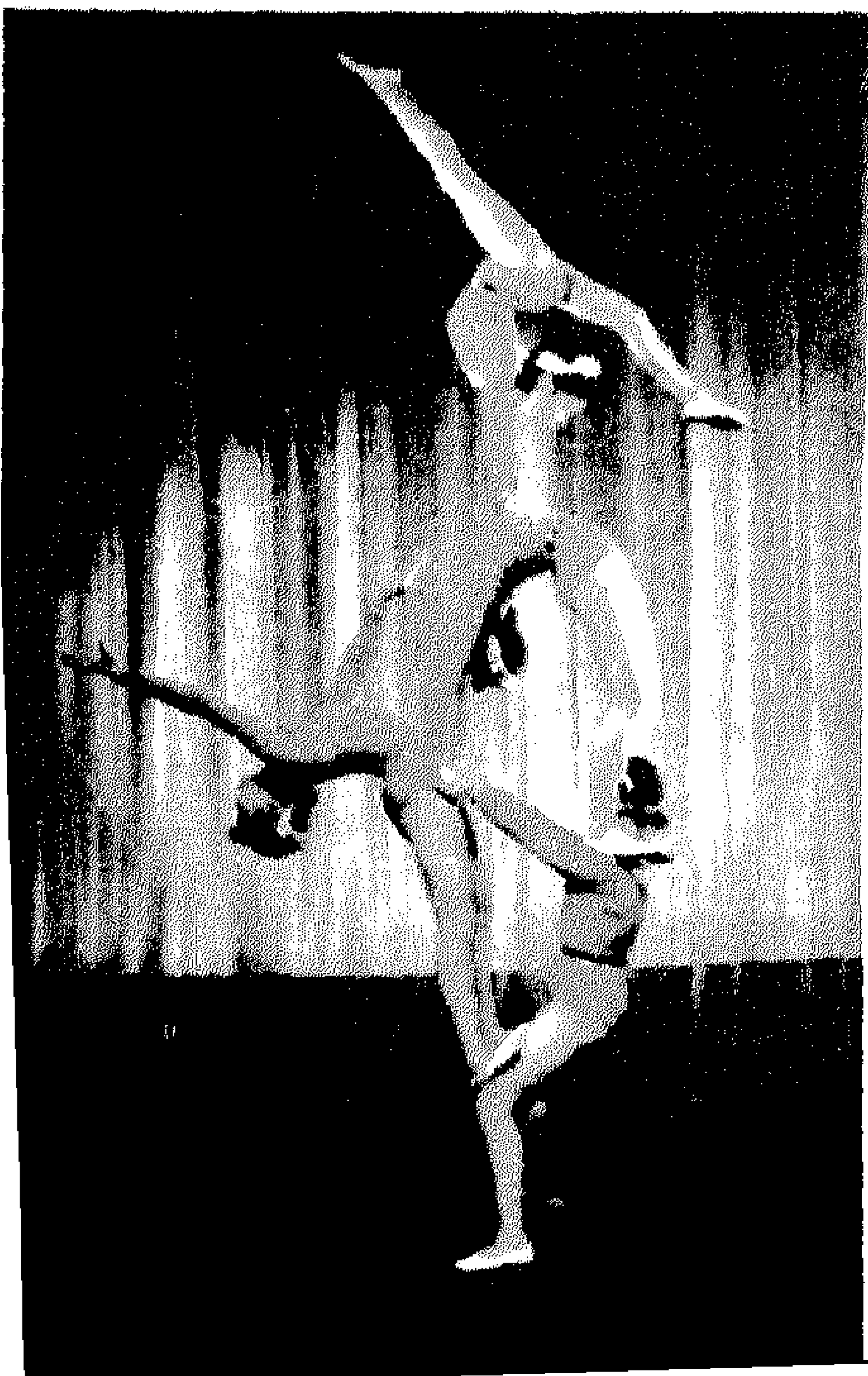
ـ مشهد من ألعاب الجمباز .

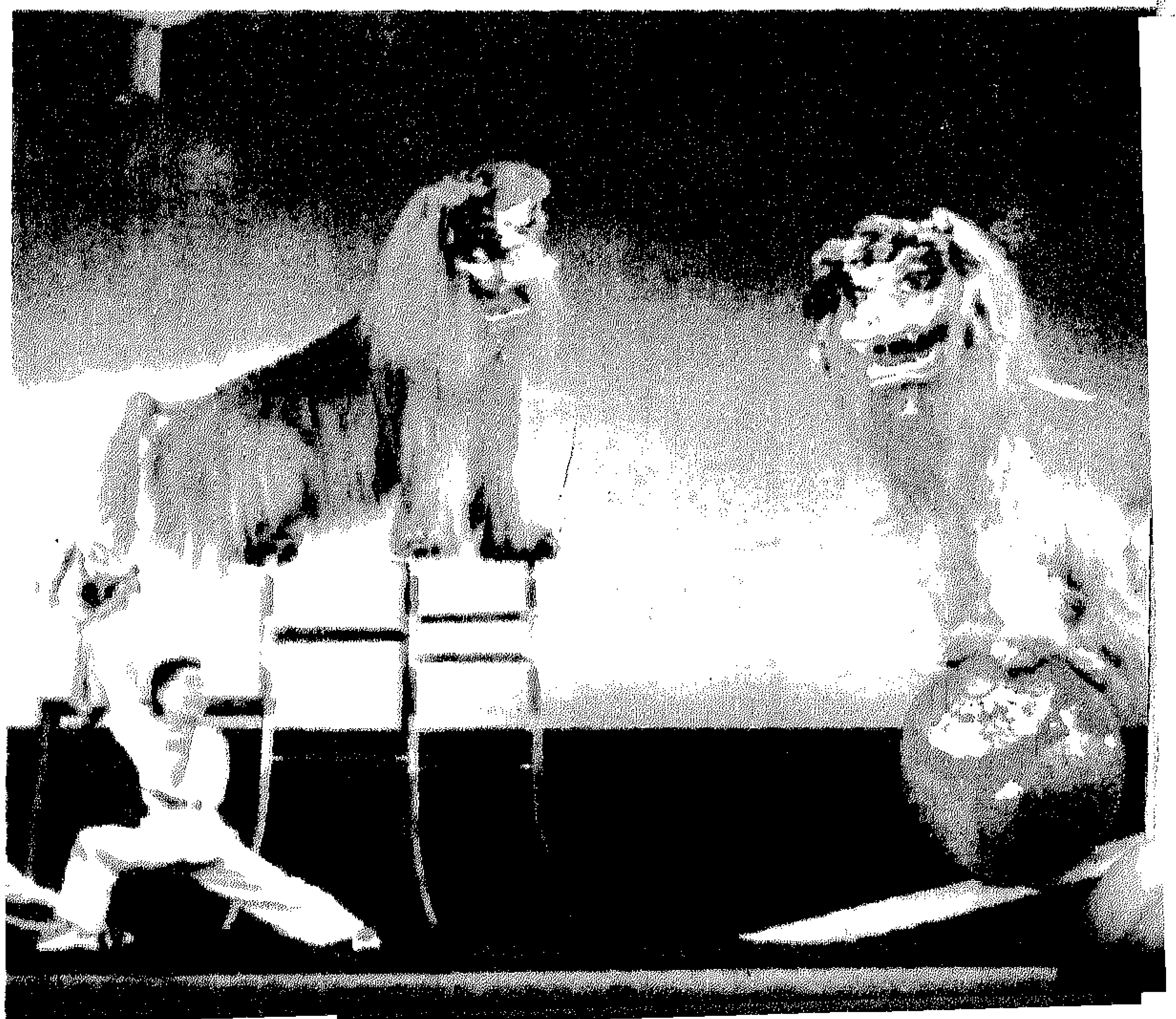
التوازن فوق دراجة ثابتة .

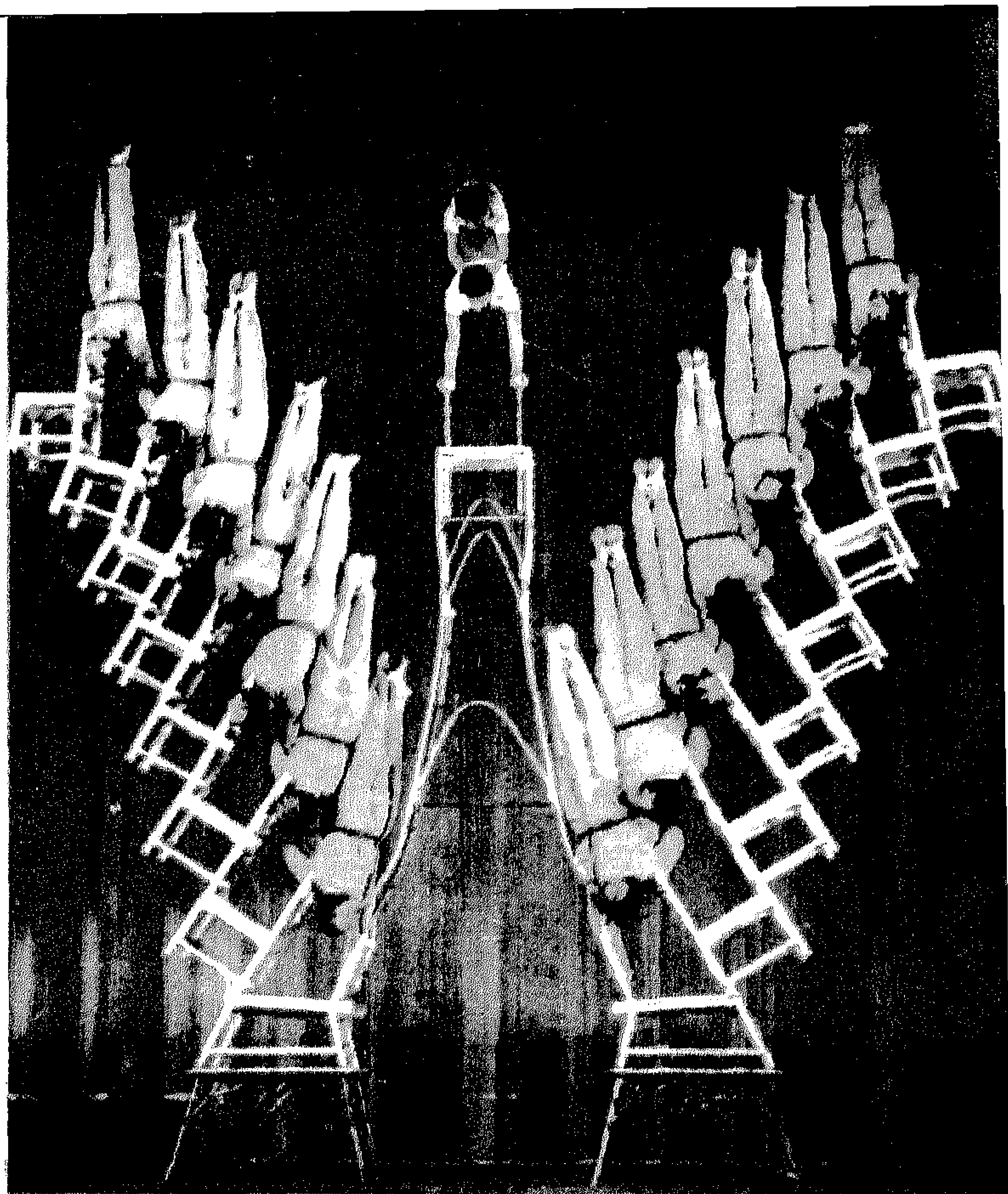


فن الأكروبات الشعبي في الصين

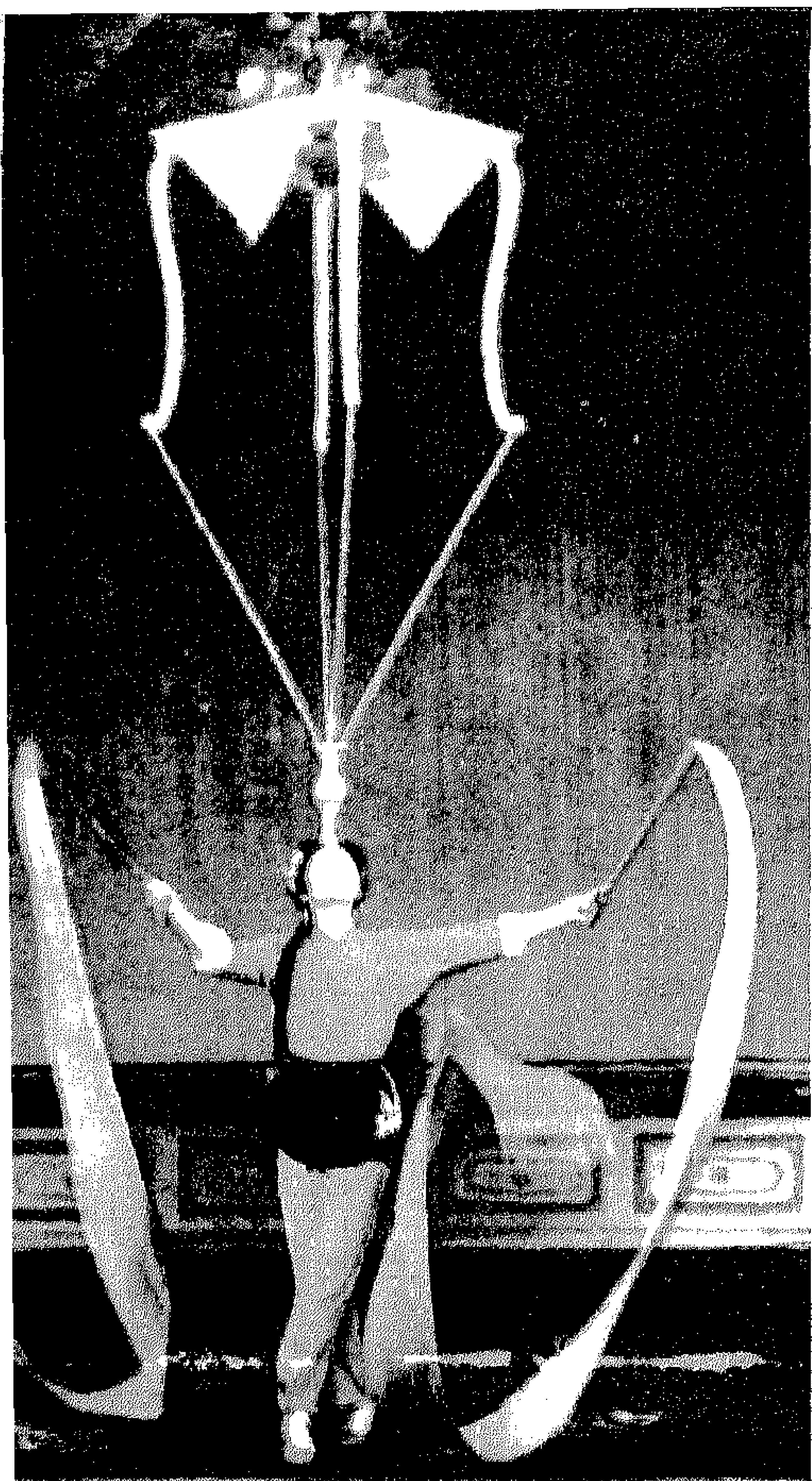
رقصة الأسد .





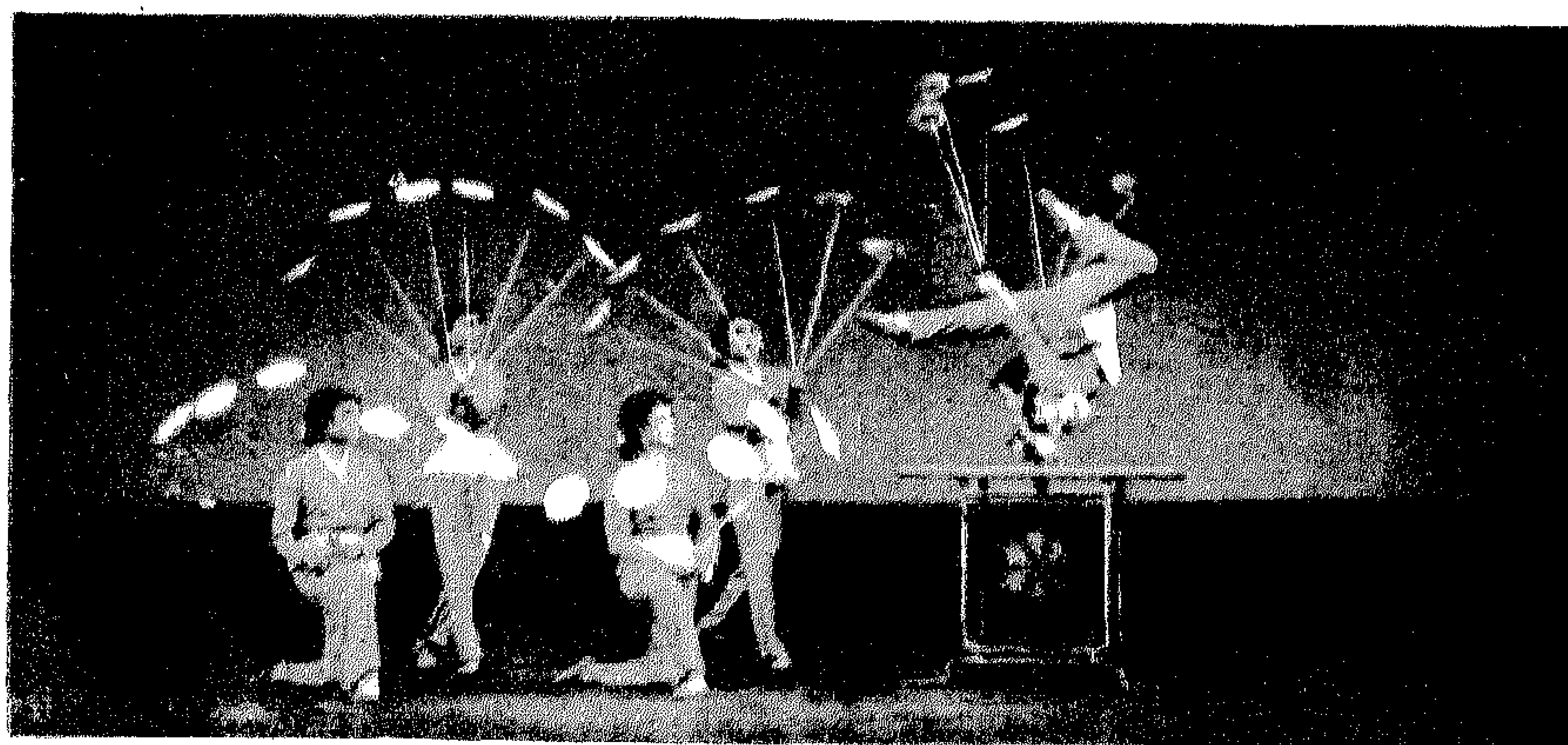


ـ الوقوف على اليدين فوق كومة من المقاعد .

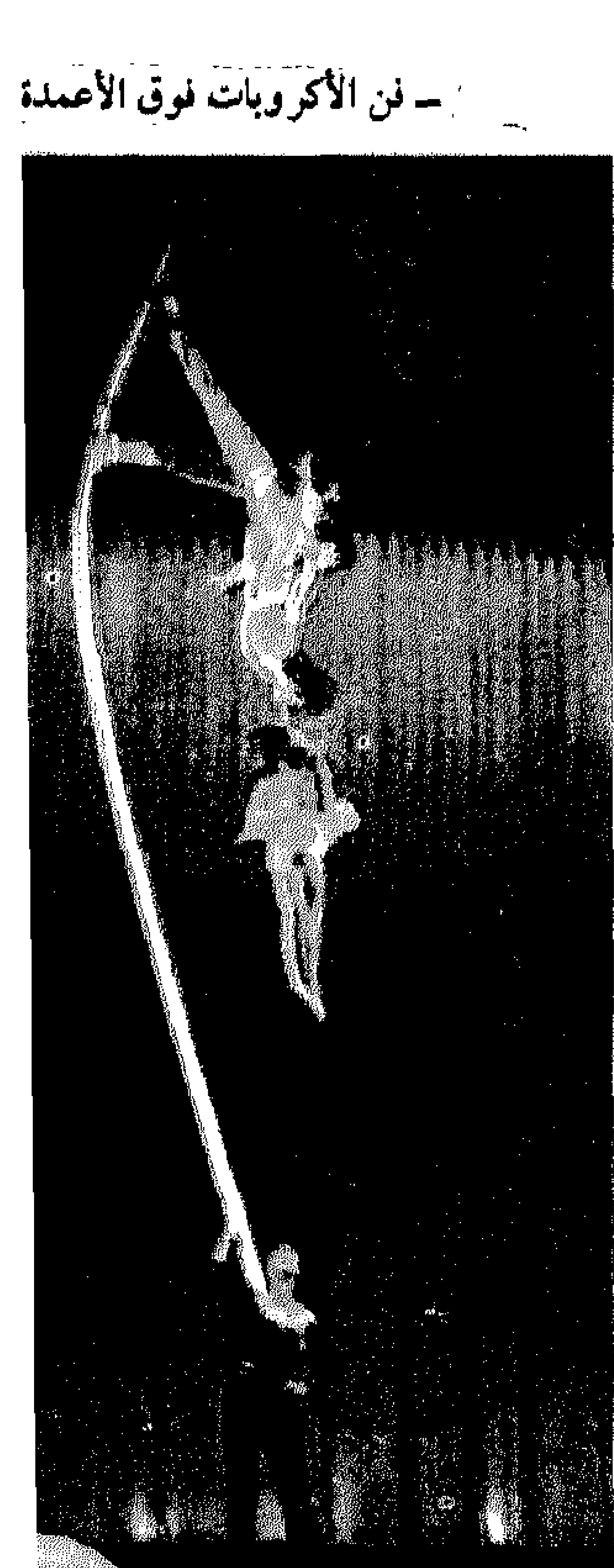


ـ أحد عروض التوازن .

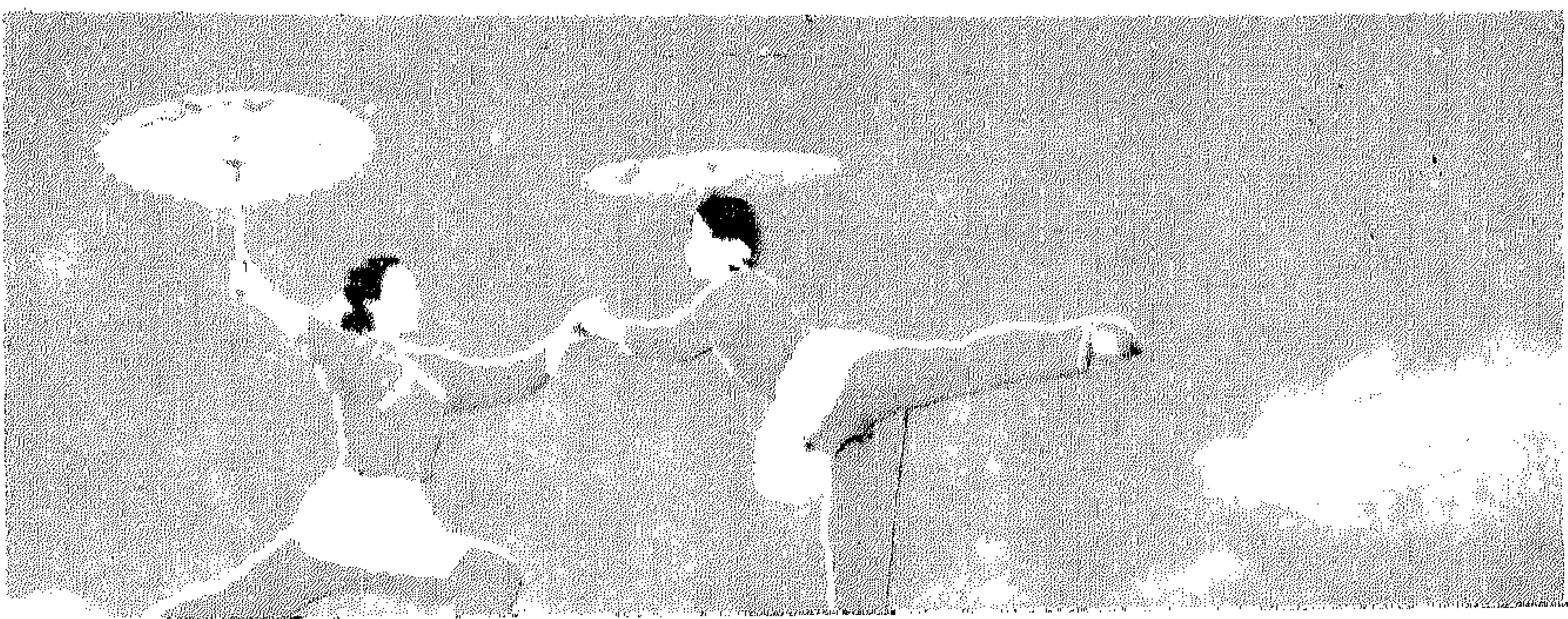
ـ تدوير الأطباق



ـ فن الأكروبات فوق الأعمدة



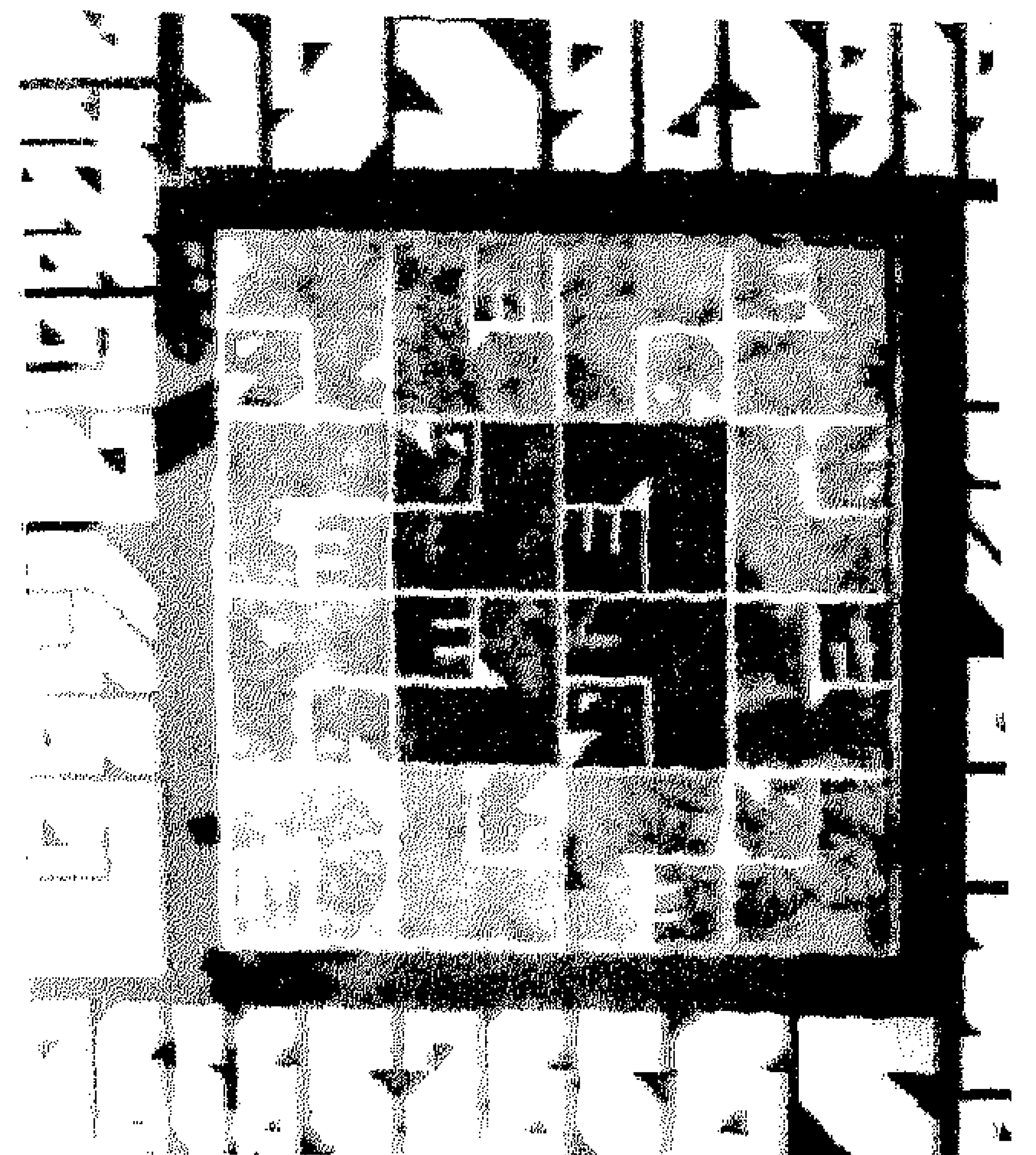
ـ المشى على السلك .







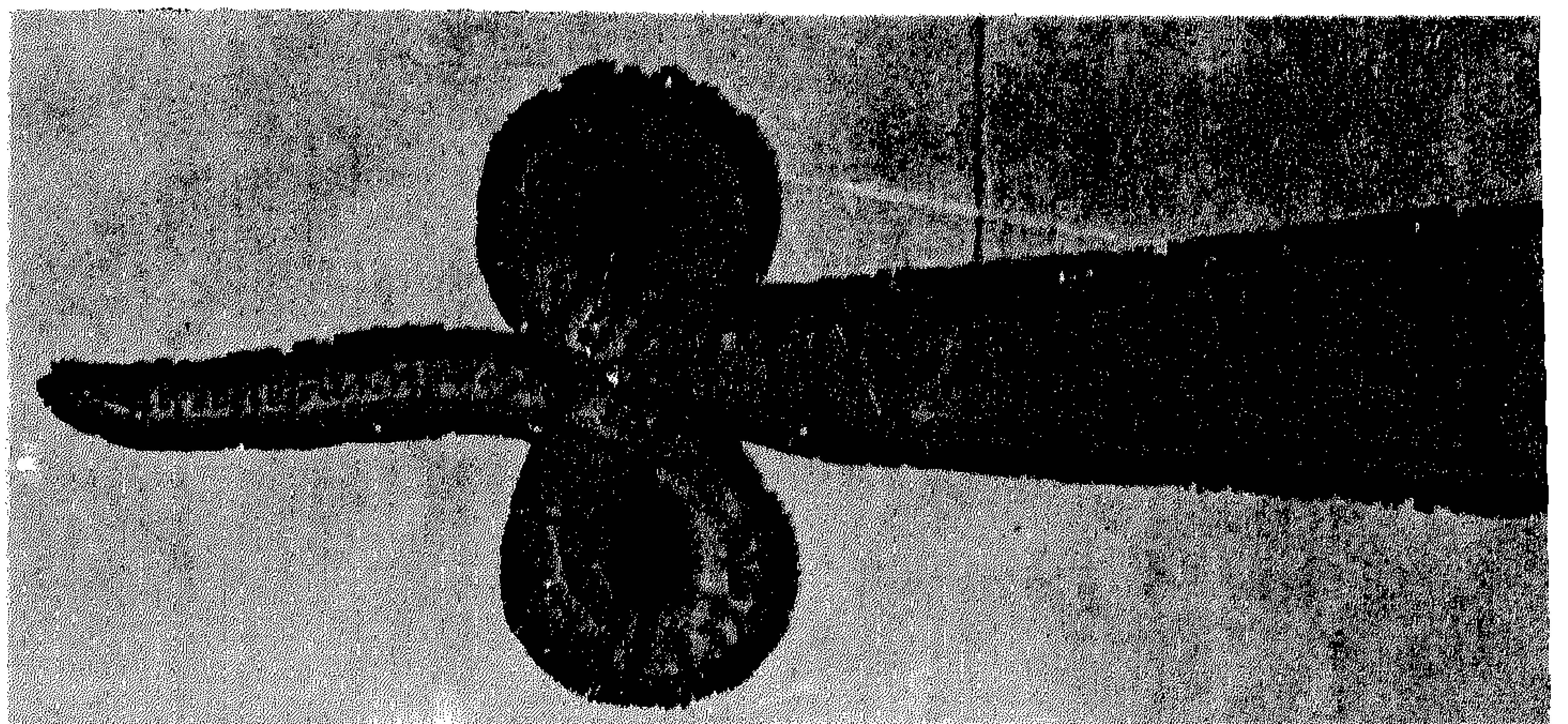
ـ الأستاذ الدكتور صلاح عبد الكريم نقيب التشكيليين يناقش الدكتور سليمان محمود ومعه الأستاذ الشمال وخلفهم مجموعة من رواد المعرض .



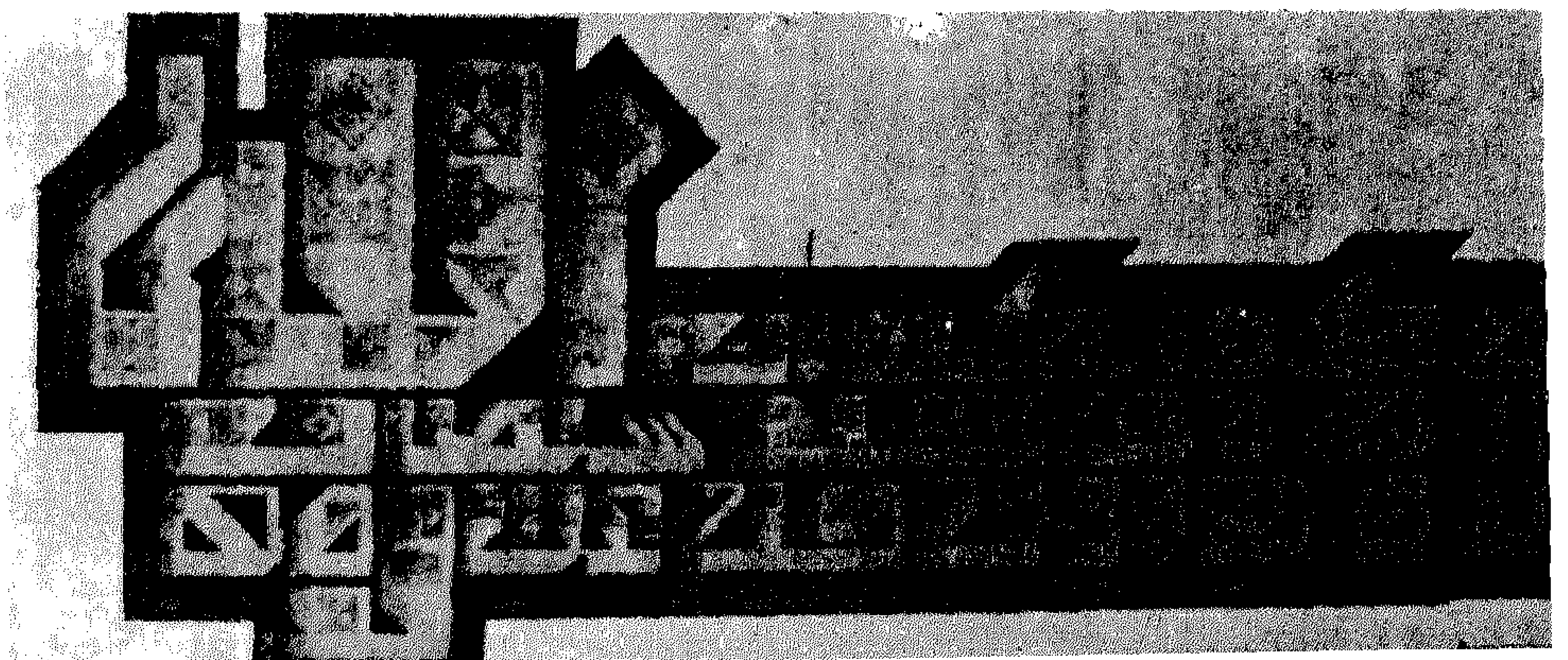
أتم الود .

معرض الفنان الدكتور سليمان محمود

ملقة جلدية تمثل « طلسم لمنع أذى العقرب والهوام »



موذة الحسن والحسين .



وبالاضافة الى ذلك يعرض عدد من الأبحاث للتراث الشعبى وكيفية الاستفادة منه فى مجال ثقافة الطفل الأدبية والفنية ٠

فى انطباعاته الشخصية عن الحكاية الشعبية بين الكلمة المقروءة والقص ، يقول ابراهيم بشمى « كان ياما كان ٠ كان هناك حكايات كانت تجمل ذاك الزمان ٠٠ تغير الزمان ، وتغير العالم من حولنا ٠ اختفت السماء والنجوم وقعدات الأسطح والخلاء ٠٠٠ وحلت بدلا منها وسائط العصر الحديث من حاك ومسجل ومذياع وتلفاز واختفى الدفء الانسانى واختفت روح الأجداد وتجربتهم باختفاء الحكاية » ٠ وفى مقارنته بين القراءة والقص ، يرى أن القراءة فعل صامت بين القارىء والكتاب ، والقص قول وتلقى ، والحكاية قبل لحظات النوم دليل مضىء فى عتمة الليل ، قبل الولوج فى عالم سحرى، فى عالم لا يعرف الطفل فيه الى أين يقوده ذلك الظلام الدامس ، الى كهف ملىء بالاقزام ؟ أم الى جبل العمالقة ٠٠ أو بحار النار ؟ أو غيرها من الأخطار ؟ الا أن الطفل هنا لا يشعر بالخوف أو الرهبة ، فكلمات والديه تقوده وسط كل تلك المغامرات والمخاطر ٠ ان الحكاية والقص يجسدان روح الجماعة وتجربتها مشبعة بدفء حليب الأم وطمأنينة حضور الأب ٠ ويؤكد ابراهيم بشمى أن الحكاية الشعبية يمكن أن تحمل من خلال الرؤية المعاصرة كل ما يمكن توصيله من معلومات أو توجيه أو قيم تمثل تجاربنا ووجهة نظرنا ٠٠ فللحكاية عدة أوجه تتعدد بعدد من يرويها ٠

وفى بحث عن « التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال ــ الحكايات الشعبية » يرى صفوت كمال أن التراث الشعبى العربى يزخر بأنواع متعددة ومتنوعة من الابداع الشعبى الذى يمكن أن يكون مادة ثرة لأى ابداع فنى وثقافى جديد فى مجال ثقافة الطفل سواء أكان ذلك من حيث نقل أنماط من فنون الأطفال المتوارثة الى الأجيال القادمة أم من خلال تقديم صور ومعلومات عن أشكال من الابداع الفنى للأطفال فى عصور مضت لتكون هى نفسها مادة يستلهمها الأطفال أنفسهم فى ابداع فنى حديث ٠ ويؤكد صفوت كمال أن مسؤولية توظيف عناصر من التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال هى مسؤولية علمية وفنية وقومية فى آن ٠ ويرى أن الموروثات الثقافية الحية التى تتناقلها الأجيال هى التى حافظت على شخصية هذه الأمة وهى التى احتفظت للطفل المصرى بشخصيته المستقلة على الرغم من كل ما يجابه موروثه الثقافى من عوامل الطمس والازاحة أو مخططات التبديل والتعديل ٠٠ فمواد المأثورات الشعبية الشائعة للآن خارج المدن المكدسة بالبشر مازالت ــ لحسن الحظ ــ تقوم بدورها التلقائى فى تأكيد القيم التى تحفظ للمجتمع شخصيته وبناءه الاجتماعى السوى ، فالألعاب الشعبية التى يمارسها الاطفال فى القرى المصرية ، تؤكد فى وجدانهم روح الاخاء والتعاون ٠ ومازالت الأغنيات الشعبية المتوارثة والمتتاليات الغنائية تثير فى مخيلتهم ووجدانهم روح المثابرة والأمل ٠ وتمثل **الحكايات الشعبية الحلقة الوسيطة بين الطفل فى تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجى الذى تصوره وتنقله له الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير للعالم الذى يحوط الانسان ٠ يتداخل فيها الواقع المحسوس والمرئى مع الخيالى** والمدرك فى بناء فنى خاص يعطى للحكاية الشعبية طابعها الفنى بين أجناس الأدب الشعبى الأخرى ٠

ويتعرض عبد التواب يوسف فى مقال عن « الأطفال والأدب الشعبى » للآراء المختلفة حول تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال ، الرأى الذى يقول أصحابه بأن الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال وأنهم يتقبلونها ، فقط ،لأن الكبار يفرضونها عليهم ، والرأى المقابل الذى يرى أصحابه ان الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها ٠ وبعد أن يعرض عبد التواب يوسف لوجهتى النظر المتقابلتين ، يرى أن الاطفال بشر فى طريقهم للنضج ولهم ميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم فاذا تطابقت مع الحكاية الشعبية فلا يجوز أن نحرمهم منها ٠ ان الحكاية الشعبية مجرد لون من ألوان التغذية العقلية

والوجدانية وأنها تثير الخيال وتوسع الآفاق وتنير العقول ، فاذا تقبلها الطفل كان بها واذا عافتها نفسه فليس من الضرورى أن نرغمه عليها • ومن ملاحظته يرى أن الأغلبية ترتضيها بل وتحبها • وأن الكبار يقبلون عليها ولا يرغبون فى أن يؤجلوها بالنسبة للصغار ، فيقدمونها اليهم فى أطباق جديدة ، ملونة ، شهية •

ويأتى بحث فريدة عويس « الاستفادة من التراث فى رسوم كتب الأطفال » بحثاً متميزاً، حيث ترفض الباحثة • فكرة تحريم الرسوم من الناحية التاريخية ، وترى أن تاريخ الحضارة الاسلامية لا يدل دلالة واضحة على تحريم تصوير العناصر الأساسية لفن التصوير كالاشخاص والحيوانات • وترى أن الدين الاسلامى لم يحرم التصوير عامة وأن الأمر لم يقف عند هذا الحد بل أن الفنان المسلم قد اقتحم أمنع معقل فى الحياة الاسلامية وهو تصوير الرسول • وبعد أن عرضت لرفض فكرة التحريم ، تناولت كيفية الاستفادة من الفنون التراثية فى رسوم كتب الأطفال وذكرت عددا من كتب الأطفال التى استفادت فعلا وأخذت طابع التراث سواء أكان التراث الفرعونى أو الاسلامى أو الشعبى • وتذكر من الكتب التى استفادت من التراث الشعبى سلسلة التراث الشعبى تأليف فارس خليل ورسوم فريدة عويس وصدر منها كتابان « الأراجوز » و « عروسة المولد » وظهرت فيها الوحدات الشعبية كعروسة المولد والحصان وبائع الحلوى بالملابس الشعبية ، المولد وما ينحصر بداخله من نماذج للرؤية والتسلية كبيت الرعب • والبحث مزود بعدد من الرسوم التراثية •

وفى مجال آخر تناول عبد الحميد توفيق زكى « التراث الموسيقى فى مجال ثقافة الأطفال»

ويرى ان هناك عناصر موسيقية هامة ترتبط بتقاليدنا وخاصة اللقاءات المستمرة مع الطفل منذ ولادته والتى تواكب السنوات الأولى من حياته وتعتبر من التراث الموسيقى الشعبى ومن أبرزها (نوم الطفل ، تعلم المشى •• الخ (

ويرى الباحث أن العبارات القصيرة المستخدمة فى تهنين الطفل أو تعوده على المشى والحركة موجودة فى جميع لغات العالم وخاصة فى دول البحر الأبيض المتوسط •• ويذكر أن عبد الحميد يونس يتفق مع أحمد نجيب فى النتيجة المثيرة التى تشير الى أن أغانى الاطفال الشعبية التى أوردها بأكثر من ٢٠ لغة من لغات العالم تتفق فى وزنها الشعرى مع بحر المتدارك العربى ويخرج عبد الحميد يونس الى نتيجة يقول فيها : ان هذه المقولة تفتح بابا لدراسات حول أثر الغناء والموسيقى العربية فى الغناء والموسيقى العالمية وكذلك حول تبادل التأثر والتأثير فى هذا المجال •

وفى نهاية الندوة صدر عدد من التوصيات من أهمها : ــ

١ ــ التنسيق بين المؤسسات والهيئات المعنية بتربية الطفل وثقافته من أجل عرض التراث وتقديمه للطفل وتخصيص حصة له فى وسائل الاعلام •

٢ ــ ترى الندوة ضرورة تشكيل لجان دراسة التراث العربى فى كل أماكن تداوله وتصنيفه وتيسير الانتفاع به •

٣ ــ عمل قوائم ببليوجرافية بعناوين وآثار المبدعين فى مجالات أدب وثقافة الطفل لضمان التفاعل والتواصل خارج اطار المؤتمرات والندوات •

٤ ــ عمل خطط مقيدة ببرامج وأزمنة محددة لتنفيذ عرض تراثنا والاستفادة منه ورسم خطة مستقبلية تستطلع آمالنا وملائمة تراثنا لكل الأزمنة وما ينبغى أن يكون عليه تقديم التراث مستقبلا •

٥ ــ ادخال التراث فى مجال الكمبيوتر نظرا لاقبال الطفل عليه وعمل برامج تراثية •

٦ ــ دعوة المجلس العربى للطفولة الى تبنى إصدار مجلة للطفل العربى •

٧ ــ تأليف لجنة متخصصة فى كل قطر عربى لمراجعة كل ما يصدر فى كتب الاطفال للتنبيه الى الأخطاء العلمية والتاريخية والتراثية الموجودة فى هذا الكتاب •

أول زفاف عالمى في أحضان الريف المصرى

ابراهيم حلمى

لم تكن فكرة اقامة مهرجان زفاف عالمي في أحضان الريف المصرى قادمة من بعض الهيئات السياحية المصرية ، وانما أتت من شركة سياحية خاصة ، أخذت على عاتقها زمام هذه المبادرة الجريئة ، لجذب أعداد من السياح في العالم ، لكي يأتوا الى مصر ولا يكتفوا بمشاهدة آثارها العريقة فقط ، بل يكون الغرض الأساسى من هذه السياحة رؤية الريف المصرى ، بمختلف عاداته ، وتقاليده ، وفنونه ، ومأثوراته الشعبية العريقة الأصيلة ٠

بداية اختار رئيس مجلس ادارة هذه الشركة السياحية الدكتور (كمال كامل أبو الخير) ملصقات صممت بعناية فائقة ، هذه الملصقات تناولت عملية تزيين العروس في لوحة رائعة الجمال ، من حيث تكوينها الفنى ، وتناسق وتناغم ألوانها المختلفة ٠

كما اختار لوحة زفاف العروس فوق الجمل، وهى راكبة الهودج ، وحولها فرقة موسيقية تحمل عبق فنون الطوارق والبربر في أقصى المغرب العربى المراكشى ٠

ولم يتوقف الاختيار عند حدود الملصقات الدعائية للمهرجان ، بل تم تحديد تاريخ هذا الزفاف العالمى ، واختيار يوم لا يتكرر شبيهه الا كل احدى عشرة سنة ٠ هذا اليوم **هو ١٩٨٨/٨/٨ حيث تتجمع فيه اربع ثمانيات دفعة واحدة ، ولن يكون شبيه هذا اليوم الا ١٩٩٩/٩/٩ ٠٠ !!**

فى الطريق الى قرية « بشبيش » ، والعربة تخب الأرض خبا ، امتزج سحر الطبيعة الخلاب بخضرة الأرض الطيبة السندسية ٠٠ كل مائة متر تقريبا في الطريق من مدخل القرية نجد يمينا أو يسارا بلونا ضخما ملونا جميلا يرحب في ود بالزائرين المحتفلين بزفافهم وزفاف ذويهم ، فى حين تعددت أقواس النصر والبالونات الملونة التى حملها أطفال القرية ، فأعطت انطباعا بأن الحفل جاء على نمط أسطورى غير عادى ٠٠ وكل قادم من خارج القرية له وردة حمراء تنتظره قبل أن يخطو خطوة واحدة على ثراها ، تعبيرا عن الحب والود اللذين يطمحا أن يكونا لهما من الجسور ما هو متصل بين الجميع ٠٠ !

وكنا نتوقع أن نرى كرنفالا من الأزياء العالمية ، نظرا لتعدد جنسيات العرائس والعرسان القادمين من أمريكا وفرنسا ، وبعض البلاد العربية ، وبعض المدن والقرى المصرية ٠

لكننا اكتشفنا أن الزى الريفى المصرى هو وحده المسيطر على جو الاحتفال برمته ، وتارك بصمته الواضحة على الجميع هناك ٠٠ فكل عروس تلبس ثوبا ريفيا أبيض ، وكل عريس يلبس الجلباب الأبيض الريفى كذلك ٠

فى البداية دارت على العرائس طاسات الحناء ، وكم كن سعيدات بهذه العادة الشعبية العربية برغم غرابتها على العرائس الأمريكيات والفرنسيات، الا أنهن كن فرحات عندما تخضبت أكفهن وبنانهن بالحناء ، خاصة حينما علمن أنها عادة تحمل عبق التاريخ العربى القديم منذ آلاف

السنين ، مرورا بالزفاف التاريخى للأميرة الطولونية (قطر الندى) الى خليفة بغداد (المعتضد بالله) العباسى ، وسعدن أكثر وأكثر حينما شدت الفلاحات المصريات بقرية بشبيش لهن بأغنية « الحنا يا الحنا يا قطر الندى » التى تغنى بها أبناء الشعب المصرى وبناته قديما أمام موكب أميرته للزفاف ٠

وعند دوار العمدة جاء للعرسان حلاق القرية، فسلموا رءوسهم جميعا له ، واحدة تلو الأخرى، والجميع أمامه يجلسون القرفصاء ، ومنذ تلك اللحظة أصبح حلاق قرية بشبيش المغمور حلاقا دوليا ٠٠ !

وحينما بدأ نور الشمس يخفت رويدا رويدا بدا نور العرائس والعرسان يأتلق مع نور القمر ٠

السيد (**بييرديبو**) الطبيب النفسى وعروسه (**مارى برباد**) من فرنسا ، والسيد (**ميشيل شارل**) وعروسه (**كارون**) من فرنسا ، والسيد (**جاك نيومار**) وعروسه (**مرسى لى بلا نص**) من فرنسا ، والسيد (**عبد الله الهيثم**) صاحب فندق بالمملكة العربية السعودية وعروسه (**نادية كمون**) المصرية ، والسيد (**محمود أبو الخير**) وعروسه (**هويدا على محمود**) من مصر ، والسيد (**محمود قطر**) وهو أمين مكتبة فى احدى مدارس الكويت وعروسه (**هالة بدر الدين**) ،والسيد (**ابراهيم حشيش**) الخبير المصرى بالأمم المتحدة وعروسه (**سكينة عثمان**) ، وهما اللذان أعادا ذكرى زفافهما فى هذه الليلة السعيدة ٠

وقد عمت الفرحة جميع المحتفلين ، خاصة المدعوين من كل مكان ، كالأمير السعودى (نايف) وعائلته ، والسيد (على بن خلفان) مدير الطيران الكويتى وعائلته ٠

سار موكب الزفاف فى شكل لم يسبق له مثيل ٠٠ كل عروس فوق هودجها على جمل ، فى حين ركب كل عريس حصانا عربيا أصيلا ، وسار به الى جوار هودج عروسه ، وسط زغاريد المدعوين ، وأهالى القرية الفلاحات اللائى تزاحمن على شط الترعة ، حتى لا يفوتهن شيئا من سحر الواقع الذى فاق الخيال ٠٠ !

تقدمت **الموكب فرق الموسيقى النحاسية ، ثم عربات الزهور ، وعليها فتيات بملابسهن الشعبية الريفية الزاهية الألوان ، وعربات أخرى عليها نموذج لمركب كبير يركبه بحارة ، وعربات عليها أبراج الحمام ، ثم فرقة (التنورة) برقصتها المعروفة على الدفوف والصاجات ، فرقصة فلسطينية بدوية بالسيف ، ثم قامت فرقة البدو بتقديم عرض فريد من نوعه بالرقص على الهجن ، فضلا عن استعراض لمهارة رقص الحصان العربى فى الاحتفال ٠**

وحينما وصل الموكب الى الخيمة الكبيرة المعدة للاحتفال الساهر ، ترجل العرسان والعرائس عن ظهور الجياد والجمال ، ونزل خلفهم المدعوون من الحناطير التى كانوا يركبونها ، ليطوفوا ويشاهدوا فنون أهالى قرية (بشبيش) فى حياكة الملابس الشعبية بألوانها الزاهية ، ومفروشات البيت العربى بالأباريق والدلاء والقصاع والطاسات النحاسية، وليروا داخل الخيمة الكبيرة (دولابا) كاملا يصنع أمامهم أوانى الفخار ، وسط مئات من النماذج التى تشيد بمهارة لمسات أصابع الفخرانية ٠

فى هذا الحفل لم يكن (البوفيه) مناضدا طويلة ممتدة ، بل كانت هناك (الطبلية) جلس المدعوون حولها ، وقدم لهم الفطير (المشلتت) والجبن والقشدة وعسل النحل ٠

فى ختام الحفل صدحت الموسيقى الشعبية من بعض أعضاء فرقة الآلات الشعبية ، وغنى بعض المطربين الشعبيين ٠

ان مهرجان (بشبيش) للزفاف الدولى قد ترك ذكرى عميقة لا تنمحى ، وأعاد الى الأذهان ليلة من ليالى ألف ليلة وليلة ، تحمل فى طياتها الأنس والبهجة والانشراح ، ووضع فنون زفاف الريف المصرى أمام ١٤٠ محطة تليفزيون عالمى ، تنظر اليه بالاعجاب والانبهار ٠٠ !!

وهو فى النهاية ، مهرجان توظف فيه بعض أشكال الفنون الشعبية المصرية لأغراض السياحة ٠

معرض الفنان الدكتور سليمان محمود

دائما ما تختبىء وتقبع فى أدغال النفس البشرية هواجسها ووساوسها ومعتقداتها، فلا تظهر على السطح منها الا نادرا ، واذا ما ظهرت على هذا السطح فانها تحتاج لأجل خروجها من دغل الاختباء الى مبضع ماهر لمحلل نفسانى يمسك به فى ثقة واقتدار كاملين .

قفزت الى ذهنى هذه العبارة من حيث لا أدرى وأنا أشاهد وأتأمل ابداعات الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) بأتيليه القاهرة ، والتى عرضها خلال الفترة من ١٠ الى ٢٢ أغسطس ١٩٨٨ تحت عنوان مقصود أن يكون مطولا يقول فيه عن ابداعاته الفنية انها : « رؤية تشكيلية معاصرة للطوالع والخواتم والألواح والأحجبة والتمائم والمعوذات الشعبية » .. !

أول ما يشد الانتباه فى هذا المعرض ـ فضلا عن فكرته الجديدة ـ اختياره للخامة ، وأسلوبه الفنى الفريد فى التنفيذ والابتكار .

فالخامة هنا هى (الجلد الطبيعى) وليست الأصباغ والألوان الزيتية التى نألفها فى المعارض للخروج عن الأنماط التقليدية فى الانتاج الفنى .

والأسلوب هنا يتخذ من الحرق ، والصبغ ، والجدل ، والضفر ، والاضافة (أبليك) ، والنسيج ، والتدليك ، والتطعيم ببعض قطع من الزجاج ، أو النحاس ، أو الخرز الخشبى ، بشكل يجعل لهذه التجربة مذاقها الفنى الخاص بها .

يقول الأستاذ الدكتور الفنان (سليمان محمود) عن تجربته : « ترتبط التجربة الراهنة المتمثلة فى الأعمال المعروضة ، بمحاولاتى السابقة فى استخدام الحروف العربية واستلهام الرموز الشعبية كوسيلة لتحقيق فن (مصرى عربى) . فالموروث فى شكل الحرف والرمز الشعبى ، يجاور مخيلة هذه التجربة كما يتخلل شرايينها ، ومع ذلك يبقى الموروث على حاله بينما تنطلق التجربة الى اللامحدود . ولقد حاولت بخامة الجلد الطبيعى ـ كخامة أساسية ـ أن أجمع بين تميز الكلمات وزحم العبارات من ناحيه ، وبين تفرد الحرف وزهوه ـ كرمز متميز ـ من ناحيه أخرى ، فيقوم الجميع بوظيفة تشكيلية ذات أبعاد بصريه محددة بما تتضمنه من خط ولون وايقاع واتزان ونغم سطحى » .

ويرى الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) أن : « فى الاستخدام الشعبى ، كانت هذه الكلمات والحروف ـ كرموز ـ تستخدم للحماية من العين والنفس والشياطين والحشرات والهوام ، وللشفاء من الصداع والآلام ... ، وعملية تفسير العلاقة بين الكتابات والرموز المستلهمة فى الاعمال المطروحة . وهذه النشاطات الشعبية ينبغى أن ينظر اليها من جوانبها الاثنوجرافية والسسيولوجية والسيكلوجية مع ارتباط ذلك كله بميكأنيزم التفكير عند (الرجل الشعبى) وهو المحور الهام والمتميز لمعرفة جوهر الشخصية المصرية » ان نظرة الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) للحرف فى ابداعاته الفنية المتميزة تنطبق ونظرة الدكتور (أحمد أمين) فى كتابه الشهير (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية) :

ففى مادة (الحروف) يقول (أحمد أمين) :

« يزعمون أن لكل حرف من حروف الهجاء سرا ، وأن أسرار القرآن كلها وضعت فى سورة الفاتحه ، وأن الفاتحة وضعت فى البسملة وأن أسرار البسمله وضعت فى حرف الباء ، وهكذا • وكل حرف له خواص ، وله أعداد • ومن ذلك حروف الجمل وتقابل أبجد هوز الخ • فالالف بواحد والباء باثنين الخ •• وترابى ، وهوائى ، ومائى • ويقولون ان بعض هذه الحروف نارى • والاعداد للحروف كالاجساد للانسان • وللحروف قوة فى باطن العلويات ، ولها قوة فى باطن السفليات • وبعضهم يجعل للحروف طبائع ، فبعض الحروف حار ، وهى أ و ى ل م ع • وبعض الحروف يابسة ، وهى س ق ب ج • وبعضها رطبة ، وهى هـ ر ش ص ط ، والباردة هى ب هـ د ظ ص ض • » •

هكذا عايش الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) الحرف العربى بطاقته فى اطار مفهومه الشعبى ، عايشه وحيدا من خلال اشعاعاته الرمزية ، أو مصاغا فى كلمة أو عبارة ، من أجل ايجاد (سبيكة مستقلة) للحرف تتجه مباشرة لتحقيق أهداف التشكيل ، وأن تكون هذه السبيكة متغيرة على الدوام تبعا لمتطلبات العمل الفنى ، بما يجعل من تجربته المطروحة تجربة مستمرة دوما •

من معلقات هذه التجربة الفنية نلمح سبع معلقات جلدية مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقا سواء فى الاعتقاد الشعبى ، أو فى ذلك الطرح الفنى الجديد لها كمعلقات جلدية متميزة فى فنها •

انها حجاب (السبعة العهود السليمانية) ، والذى ربما وجدته على (حجرك) ذات مرة وأنت راكب (الأتوبيس) أو الترام ، يدفعه اليك بائع جائل بقروش زهيدة ، مغريا اياك بأن له فوائد جمة عديدة •• !!

ان المعلقات السبع للعهود السليمانية فى معرض الدكتور (سليمان محمود حسن) عبارة عن بنيان ومعمار فنى متكامل ، مصفوف فيها الحروف صفا هندسيا دقيقا متلامسا ، فيتناغم فيها الحرف مع اللون مع التشكيل مما يضفى على المعلقات سحرا أخاذا للب •

فى المعرض تلمح العين العديد من الخواتم السحرية ، مثل خاتم حرف (الهاء) ، وخاتم حرف (القاف) ، وخاتم البسملة ، وخاتم لفظ الجلالة ، وخاتم (أبى سعيد) بالأرقام ، وخاتم (أبى سعيد) بالحروف ، والذى يقول عنه الدكتور (أحمد أمين) فى كتابه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » : انه « كان يكتب على رق غزال أو ورق ويعلق تميمة • وشكله هكذا :

٢	٩	٤
٧	٥	٣
٦	١	٨

وبعضهم يكتبه حرفيا هكذا :

ب	ر	و
ط	هـ	ا
د	ج	ح

وميزة هذا الخاتم أنك لو جمعت كل سطر طولا أو عرضا وجدت المجموع خمسة عشر • ويجعلون لهذا الخاتم سرا عظيما فى بلوغ المآرب وجلب الخير ، ودفع الشر ، وأنت اذا قرأت الأركان الأربعة ، كانت ب دوح • ويعتقدون ان من حملها اذا كان مسافرا لم يجد فى سفره تعبا ، واذا كتبت على رسالة وصلت سالمة ، وتكتب أيضا للمحبة ، وتبخر وتتلى عليها هذه العزيمة : (يا بدوح يا بدوح يا بدوح ، ألف بين الروح والروح ، وبحق القلم واللوح ، وآدم وحواء ونوح) • ثم تعلق على العنق ، أو تحمل على الرأس ، وكان فى عهدنا كثيرا ماتكتب على الخطابات بدوح بدوح » •

فى هذا الخاتم حول الفنان مجموعة الحروف الى وحدة حرة ، يتخللها بعض الخطوط اللامعة مع بعض المثلثات المستخدم فيها المشمع المعدنى أما الحروف ذاتها فقد استخدم فيها قطع الجلد البنى المنغم السطح بجميع درجاته ، ثم أحاط التكوين المربع بما يشبه شكل الهلالين ، من أعلا ومن أسفل ، ثم وضع فى داخلهما التعويذة السحرية .

واذا كان للعامة اعتقادات ووصفات وأحجبة تحبب الأزواج فى الزوجات ، أو العكس ، فقد حرص الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) أن يتفنن فى لوحته المسماة باسم (خاتم الود) .

يقول الأستاذ الدكتور (أحمد أمين) عن هذا الخاتم فى مادة (الحب) انه : « من الأحجبة التى يحضرن النساء كاغدا أحمر ، ويكتبن فيه (يا ودود يا ودود ، يا عطوف يا رءوف) سبعين مرة ، ثم يكتب الخاتم الآتى :

د ٤	و ٦	د ٤	و ٦
و ٦	د ٤	و ٦	د ٤
د ٤	و ٦	د ٤	و ٦
و ٦	د ٤	و ٦	د ٤

ويجعل فيه تراب يؤخذ من تحت أقدام الزوج » .

وفى ختام الود أظهر الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) . التكوين الفنى فى شكل مربع من الجلد ، فى منتصفه مربع آخر حوى الحروف والأرقام محاطا بالعزيمة التى ذكرها الدكتور (أحمد أمين) .

ويحفل المعرض بثلاث نماذج من المعلقات الجلدية التى تمثل بعض الطلاسم السحرية كمعوذات .

فهناك طلسم لمنع أذى العقرب والهوام ، وثان لمنع أذى الثعبان ، وأخير لمنع الصداع والضارب (النقح بلغة العامة) .

وفى الطلسم الأول الذى يمنع أذى العقرب والهوام نجده يتشكل على هيئة عقرب ، عن طريق كلمات سحرية مكونة من سبعة حروفيات من الألف ، تمثل أقدام العقرب ، وكلمتان (بولى) تمثلان رأسها وفكها ، وكلمتان (كارا) تمثلان الجسم ، وكلمتان (كون) تمثلان الذنب .

وقد وضع الفنان خرزتين زجاجيتين عند الرأس كعينين ، وأخرى أصغر حجما عند طرف الذنب ، وهى من الخرز الأزرق اللون ، تحت العقرب ، ووضع الفنان بعض الرموز الشعبية فى اطار حوى أمر هذا الطلسم الذى قال فيه : « من فعل هذه الاشياء أمن شر العقرب والهوام بارادة الله » .

أما الطلسم الثانى وهو لمنع أذى الثعبان فقد استوحاه الفنان من حجاب (السبعة العهود السليمانية) ، والذى جاء على شكل ثعبان استخدم فى داخل تشكيل جسمه كلمات متوارثة شعبيا ، وان كان الجيل الحالى قد فقد دلالاتها اللغوية .

عند رأس الثعبان نلمح عبارة : « من كتب هذه الكلمات والحروف أمن شر الحية والثعبان» ثم تأتى تباعا تلك الكلمات التى فقد القاموس الشعبى دلالاتها ، ومن هذه الكلمات : (دميس ـ دماى ـ هندكار ـ كرندى ـ لعططله) ، مع بعض استخدامات لاسماء الله الحسنى مثل لفظ الجلالة ولفظ « قدوس » .

المعلقة من الجلد الكوارى (جلد الحيوانات الكبيرة نسبيا) استخدمت فيها صبغات خاصة بالفنان ، تتألف من درجات اللون البنى مع شعيرات قليلة من اللون الأخضر ، ويحيط الشكل جلد مشقوق ، يخفف من حدة الخط الخارجى للشكل ، فيعطى فرصة لمزجه مع الأرضية من خلال الشراريب المحيطة به .

كما استخدم الفنان فصين زجاجين فى العينين، فى حين يتقدم رأس الثعبان أربع ألفات يعتقد البعض أنها تعنى (لا اله الا الله) أو تدنى

السبعة العهود السليمانية . وأسماء الله الحسنى . قال تعالى ولله الأسماء الحسنى فادعوه بها

من السبع آيات المنجيات

بسم الله الرحمن الرحيم

العهد الخامس

العهد السادس

العهد الثاني

الباب الأول

بسم الله الرحمن الرحيم

العهد الثالث

السبعة العهود السليمانية

وهذه فائدة للقبول والمحبة

وهذه آية الكرسي للتحصين

طبع بالمدينة المنورة

... الناس من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس ...

نسخة من الحجاب المطبوع المسمى بحجاب السبعة عهود السليمانية

(بسم الله الرحمن الرحيم) ، وهذه موجودة على أضرحة بعض المقابر فى صعيد مصر ، خاصة فى أسيوط ٠

وفى تكوين هندسى وفنى بارع استطاع الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) أن يصيغ معوذة الرسول المصطفى - صلى الله عليه وسلم - للحسن والحسين بحس مرهف ، وبتصميم فائق الروعة ، هذه المعوذة التى تقول كلماتها : « أعيذكما بكلمات الله التامة ، من كل شيطان وهامة ، ومن كل عين لامة » ٠

فى هذه التميمة استخدم الفنان فيها عبارتى (يا ساتر ياحفيظ) فى مربع داخل لفظ الجلالة و (حى حى) فى مربع آخر فوقه ، وكذلك عبارة (أحد أحد) ٠

كما استخدم الفنان بعض الموتيفات الشعبية داخل التشكيل نفسه كاستخدام العين والكف والحدوة والنجمة والهلال ، والمثلثات والرموز ، امعانا فى اعطاء المعلقة طابع الرقوة الشعبية المانعة للحسد ٠

ان هذا المعرض الفنى للفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) ليس هو الأول له بالطبع ، فقد سبقه أربعة معارض خاصه فى داخل وخارج مصر ٠ فقد عرض من قبل فى انجلترا بقاعة الكرملين الدولية - ليستر فى مارس عام ١٩٨٢ ٠

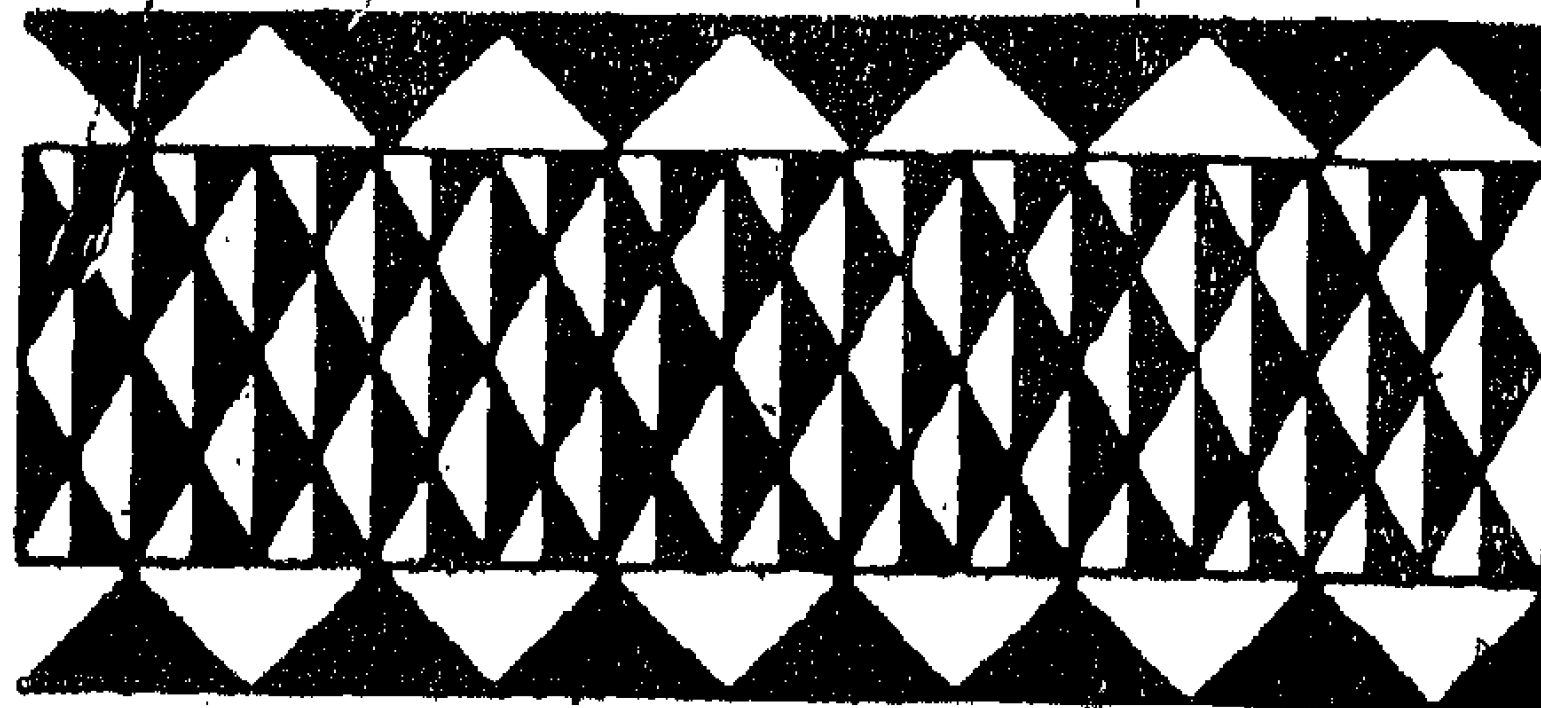
كما عرض فى قاعة العرض بكلية التربية الفنية بصفته أستاذا بها فى ديسمبر عام ١٩٨٢ ، وقاعة المركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى فى مايو ١٩٨٣ ٠

وهو فضلا عن انه معار الآن للسعودية ، فهو كان أستاذا زائرا بجامعة ليستر البوليتكية بانجلترا ، عامى ١٩٨٢/٨١ ، وعضو بالجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن insea ٠

لقد قال عن معرضه الفنان الأستاذ الدكتور (صلاح عبد الكريم) نقيب الفنانين التشكيليين ان : « اللوحات الفنية تمتاز بالحساسية المرهفة فى التكوين والعلاقات بين الخطوط والمساحات والألوان السهلة الممتنعة » ٠

أ٠ح٠





الجمعية المصرية للفن التلقائي

في صباح يوم الاثنين ١٦ أغسطس ١٩٨٨ بزغ في أفق الحركة الثقافية والفنية في مصر نجم « الجمعية المصرية للفن التلقائي » ، باجتماع الأعضاء المؤسسين لها داخل جدران مسرح « قصر ثقافة الطفل » بجاردن سيتي بالقاهرة » .

وعلى خشبة المسرح اعتلت هيئة التحضير للجلسة وهم السادة :

١ ـ الأستاذ الدكتور محمد طه حسين رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية بصفته رئيسا للجنة التأسيسية للجمعية .

٢ ـ الأستاذ عبد الرحمن الشافعي مدير عام الشئون الفنية بالثقافة الجماهيرية

٣ ـ الأستاذ على نبيل وهبة مدير قصر ثقافة كفر الشرفا بمحافظة القليوبية .

٤ ـ الأستاذ أحمد الحوتي مدير ادارة الفنون الشعبية بالثقافة الجماهيرية .

وقد رأس هذه الجلسة الأستاذ الدكتور عبد الغنى النبوى الشال بوصفه أكبر الأعضاء سنا .

وقد دارت على مدى ثلاث ساعات متصلة مناقشة أهداف الجمعية ، وأسلوب عملها ، ولماذا ولدت الجمعية في أحضان الثقافة الجماهيرية بالذات ، ومكان ممارسة الأعضاء لنشاطها ، وأشياء أخرى كثيرة كانت على درجة كبيرة من الأهمية .

وقد أشار الأستاذ عبد الرحمن الشافعي الى ذلك الخلاف الذى كثيرا ماينشأ بين الأكاديميين والتلقائيين ، وتلك الهوة المصطنعة بينهما ، حيث لأول مرة في مصر ينضم الأكاديمي الى التلقائي في جمعية واحدة تجمعهم وتضمهم سويا في آن واحد .

وقد أثار الأستاذ عبد الغنى النبوى الشال موضوع ذهاب الأكاديميين والتلقائيين الى مؤتمر موسكو الدولى في الخمسينيات ، ولم يلتفت المؤتمر الى أحد ممن كان يمثل الوفد المصرى وقتها الا الى رقصات الفنانة نعيمة عاكف التى حصلت لمصر على الجائزة الأولى .. !

وكان القصد من ذكر بعض صفحات من الماضى عدم الاستهانة بقدرات الفنان التلقائي مهما كثرت المراجع العلمية والدرجات الجامعية !

قال الأستاذ الدكتور محمد طه حسين ان الثقافة الجماهيرية يهمها بشكل أساسى نجاح هذه الجمعية في أداء رسالتها نحو ثقافة وفن بلدها مصر ، وطلب من الحاضرين ضرورة ابلاغ الهيئة التأسيسية باسم أى فنان مصرى جاد في مجال الابداع التلقائي ، تمهيدا لضمه الى الجمعية لكى يمارس فيها مختلف ابداعاته الثقافية والفنية .

ولقد قرأ الأستاذ أحمد الحوتي بيانا على الحاضرين جاء فيه : « في تاريخ الأمم والشعوب لحظات فاصلة تكون علامة بارزة في مسيرة نضالها وتأكيد ذاتها القومية .

ولعل الفن ـ وخاصة التلقائي منه ـ يكون له دوره البارز في مساحة تلك العلامات ، حيث

يظل الفنان التلقائي يعمل لموهبته وحسه الشعبي الأصيل ، دون الالتفات لتلك الموجات الدخيلة أو الوافدة على ثقافة الشعب ، والتي يكون لها أثر بالغ في تشويه تلك الثقافة أو النيل منها ·

ولعلنا هنا في مصر نشعر بهذا جيدا في كافة مجالات الفنون سواء التشكيلية ، أو الموسيقية، أو الحرفية الأخرى ، تلك التي ظلت تقاوم كل محاولات الغزو الخارجي ، حفاظا على أصالتها وبكارتها وعناصرها القومية المتميزة ·· وذلك من خلال حركتها التلقائية الذاتية دون الدخول في عراك ، أو صدام يفقدها عفويتها وخصوبتها الخاصة ، ولذا فان هذه الفنون وصلت الينا عبر الأجيال دون تزييف ، ودون تحريف ، يسلمها كل جيل للجيل الذي يليه ، فكانت أكبر معبر عن ثقافتنا القومية في مجالات العمارة ، والنسجيات ، أو الأدوات البيئية ، وفنون التشكيل المختلفة ، وفنون القول ، والموسيقا ، والازياء ، وغيرها من تلك الفنون والحرف البيئية الأصيلة ·

ومن المثير للدهشة والاحترام أن الفنان التلقائي ظل يعمل ذلك دون تنظيم شعبي ينظمه ، أو جمعية تضم أفراده ، أو أي هيئة اجتماعية منظمة لعمله ومصالحه ·

ولقد آن الأوان ومجتمعنا يمر بمرحلة هامة وعظيمة في مسيرته التاريخية شهدت الحركة النقابية فيها وكذلك الجمعيات المختلفة تطورها ، ولقد آن الأوان أن يجد هؤلاء الفنانون التلقائيون جمعيتهم التي ترعى مصالحهم ، وتحافظ على عناصر الأصالة في فنونهم ، وتنظم لهم معارضهم وتبرز قيمة انتاجهم للمجتمع المحلي ، والمجتمع العالمي ، بما يتيح لهم ما يستحقونه من رعاية على المستوى الاجتماعي والمستوى الفني في آن ·· خاصة وآن انتاج هؤلاء الفنانين يجد من زوار مصر الأجانب اهتماما بالغا ، ودهشة تثير الاعجاب ··

ولذا فان تفكيرنا في انشاء « **الجمعية المصرية للفن التلقائي** » في كافة مجالات الابداع ، سواء منه ما يتعلق بالفن التشكيلي ، أو الحرف البيئية أو الموسيقا والغناء ، أو الرقص الشعبي ، أو فنون القول ، وغيرها من مجالات الفن التلقائي لهي خطوة على بداية الطريق الصحيح لهؤلاء الذين ظلوا على طول تاريخنا يحافظون لنا على هويتنا الثقافية ، وصيغتنا الفنية ، وقيمنا القومية الأصيلة في مجال الابداع الفني ·

وقد تقرر أن تتخذ الجمعية مقرا لها في كفر الشرفا في (قصر ثقافة حسن فتحي) فور الانتهاء من عمليات الترميم التي تتم به ولم تنته بعد حتى وقت انعقاد هذا الاجتماع ·

هذا وقد حضر الاجتماع من الفنانين التلقائيين بعض أعضاء فرقة الآلات الشعبية بمسرح السامر ، وعلى رأسهم الفنانة (فاطمة سرحان) كما حضر بعض الفنانين التلقائين في صناعة الحصير من كفر الشرفا مثل (عبد الرحمن أبو صايمة) و (سيد محمد أبو صايمة) الكبير والصغير ، كما حضر معهم الفنان (عبد الكريم عبد المقصود ابراهيم) نساج الكليم الشهير في كفر الشرفا ·

ان بزوغ نجم هذه الجمعية في سماء الفنون الشعبية المصرية الأصيلة ليعد بقعة ضوء نتمنى لها دوام الضياء الدائم والفعال · !

(ا ح)



scientific plan to develop these crafts by use of modern technology without losing their traditional functions in everyday life.

Following the study of Dr. Hany, Mr Ibrahim Hamza al-Shukri from Kuwait writes about the «Sea-craft and the organization of work in building the traditional ship in Kuwait.» The writer discribes the different types of work as well as the tools which were used in this craft, enumerating the names of the different types of ships used for fishing, for pearl diving and for sailing to India for trade.

This issue includes also another study written by the late prof. Ahmed Rushdi Saleh about «Folk games and physical fittness presentations like acrobatic and circus performances.

Prof. Rushdi Saleh presents a definition for folk games and enumerates different types of these games, connected with different periods of age and sex of players. The detailed study about circus will be continued in our next number.

Dr. Ghubreyal Wahba writes about Chinese acrobats as one of important popular performances. He deals with the history of this art and the different styles of presenting its shows. Dr. Wahba explains what efforts the Chinese government has done to develop and protect this traditional skill in China, as well as how the players themselves have cared about their art, developing it into a beautiful; artistic show.

Next,Mr. Adel el-Elemi writes about « Reviving the «Aragoz» drama ». He discusses this traditional art and presents his suggestion to get use of it in modern drama.

Afterwards, Prof. Dr Ibrahim Sha'alan writes about Sharaf ed-Din Ibn Asad al Masri, a writer representing a literary current influenced by folk literature. Prof. Dr. Sha'alan gives examples of Sharaf ed-Din's works and analyses one of his manuscripts.

Mr. Mustafa Sha'aban Gad writes about «Chievalry through the old manuscripts by Musa Ibn Mohammed al-Yusufi». The manuscript describes the rules of knighthood and the relationship between the knight and his horse.

In the part of the Magazine entitled «The Library of Folklore» **Mr. Mu'taz al Shukri** presents an analysis of the book entitled «**Popular Proverbs» by Ahmed Basha Taymour** which was republished and re-classified by Al Ahram Publishing Centre.

The work of Ahmed Basha Taymour is considered one of the main collections of local Arabic proverbs in the 20th century.

Next, Mr. Abdel Aziz Rifat presents the analysis of the work of Safwat Kamal and **Ahmed Al Bishr Al Rumi about «The Kuwai**ti Proverbs compared with other proverbs **from different Arabic countries».**

Mr. Abdel Aziz Rifat writes about the new method which prof. Safwatt Kamal has used in classifying the huge material in 4 4 volumes according to the subjects of proverbs.

Folklore Magazine Tour contains many subjects starting with the efforts which were done during the expedition from the Centre of Folklore to South Sinai, as well as about the Arabic conference which was organized by the High Council of Culture in Egypt on «Folk Heritage and the Culture of Child» held in Cairo from 24.5.88 until 26.5.88.

It includes also the description of **the First International Marriage Ceremonies held in the Egyptian Village Bashbish.** Beside it, we have a presentation of the exhibition of the works of **Suleiman Mahmoud Hassan** inspired by different kinds of Egyptian amulets.

Finally there is the news about the establishment of an Organization for Egyptian Spontaneous Art by the Mass-Culture Organization.

The Editor

imagination chooses the history as a field of its creation, it cares only for emotional and mental responses of those who receive these folk creations. Therefore, as prof. Dr. Kasim observes folklore presents the values of the society and its ideology .

As concerning the literature of children, Mr. Abd el Tawab Youssef, the well-known specialist in children's literature writes about «The importance of folk-tales for children, especially in the century of TV and space discoveries.»

He believes that in spite of all what the world has achieved in scientific progress and inventions, the folk tales kept still their values as philosophical works including human wisdom, as they express human life in a mythological way. This in why we ought not to interfere in presenting these tales by simplifying or rewriting them. According to the author we ought to present these tales as they are or do not present them at all. He gives examples of some of the international tales and answers the question : «are folk tales needed for children in our contemporary time ?»

Next, Prof. Farouk Khourshid presents an interesting study about «King al 'Saleh Ayoub, as appearing in folk literature, namely in «Sirat al-Zahir Baibars». King al-Saleh Ayoub is presented in this «Sirat» as an insane mistic.

It is known that historians contradict and disagree totally to such an image of the Egyptian king. According to them, his image is connected with cruelty, violence and even blood-shed and is also related with his courageous battles against the Crusaders. Historians point out the battle of Mansura that led to the capture of the king Louis IX of France.

This difference of the two images presented by folk literature and by history requires special attention from the reserchers on Arabic «sira».

Such researches should try to re-arrange the general understanding and estimation according to the political conditions that created them and the forces that led to their appearance.

Prof. Farouk Khourshid is specially concerned with the way in which «sirat» was written and tries to analyse it precisely.

About the historical and mythological significances of the personality of Ankidu in «Gilgamesh Epic» Prof. dr. Mohammed Khalifa Hassan discusses those significances and their conceptions. In a detailed study he sheds light on the historical and cultural conception of this epic in general and the story of Ankidu in particular aiming at revealing the historical devetopment of human race as a whole.

Prof. Dr. Mohammed Khalifa analyses the factors and motives of this development.

Prof. Mahmoud El Nabawi El-Shal presents in his essey the basic principles which control the folk artistic works' evaluation. In this study he puts stress on some values and measures which, by their combination and harmony make the specific esthetical structure which forms the image of artistic folk creation. Prof. El Shal presents also what values can be achieved from the folk arts which may help us to understand their esthetical significance and evaluate them in a correct way.

Next, Dr. Hany Gaber discusses the problem of contemporary technology and the future of traditional handcraft. In his study he analyses the different changes in the patterns of life and the increasing dependance on mass-production rather than on traditional folk-crafts.

Dr. Hany Gaber puts this problem for discussion and gives many ideas for protecting these handcrafts. He asks for a practical and

THIS ISSUE

While this number was under print, deep sorrow was overwhelming the staff of the Magazine because of the passing away of Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis. Professor Dr. Abdel-Hamid Yunis was the founder and the editor-in-chief of the first numbers of «Folklore Maagazine» from January 1965-1971. He has been also the consultant in the republished magazine since January 1987, when in his editorial article he expressed his greatest joy on the occassion of the «Folklore Magazine» reappearance.

Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis, blessed be his soul, is the pioneer of the Arabic folklore movement as he was the professor of a generation of scholars and researchers in the domain of folklore studies and of folk Arabic literature in particular.

The staff of this Magazine promise their readers to continue the constant efforts to realize what our eminent professor was doing to discover and characteristics of the Arabic and Egyptian folklore in its historical continuity and national unity.

This issue includes a critical study written by Prof. Dr. Mahmoud Zohni who discusses the study of prof. Dr. Ahmed Ali Morsi about the «Definitions of Arabic Folk Literature which was published in No. 22 of «Folklore Magazine».

Prof. Dr. Zohni deals with the problems of definitions and oral transmission of folk literature as well as the problems connected with the classical and dialectal Arabic language, as also the problem of notation.

The Magazine is ready to publish the different views and scientific opinions about these important subjects presented and treated by the late professor Dr. Abdel-Hamid Yunis, and now they are continued by his two distinquished followers : Prof. Dr. Mahmoud Zohni and prof. Dr. Ahmed Ali Morsi

Next comes the study of prof. Dr. Kasim. Abdo Kassim about « Folk Literature as a means to know the intellectual life of nations». This study sheds light on the scientific efforts done in the domain of social history and the history of ideas to discover the specification of folk heritage.

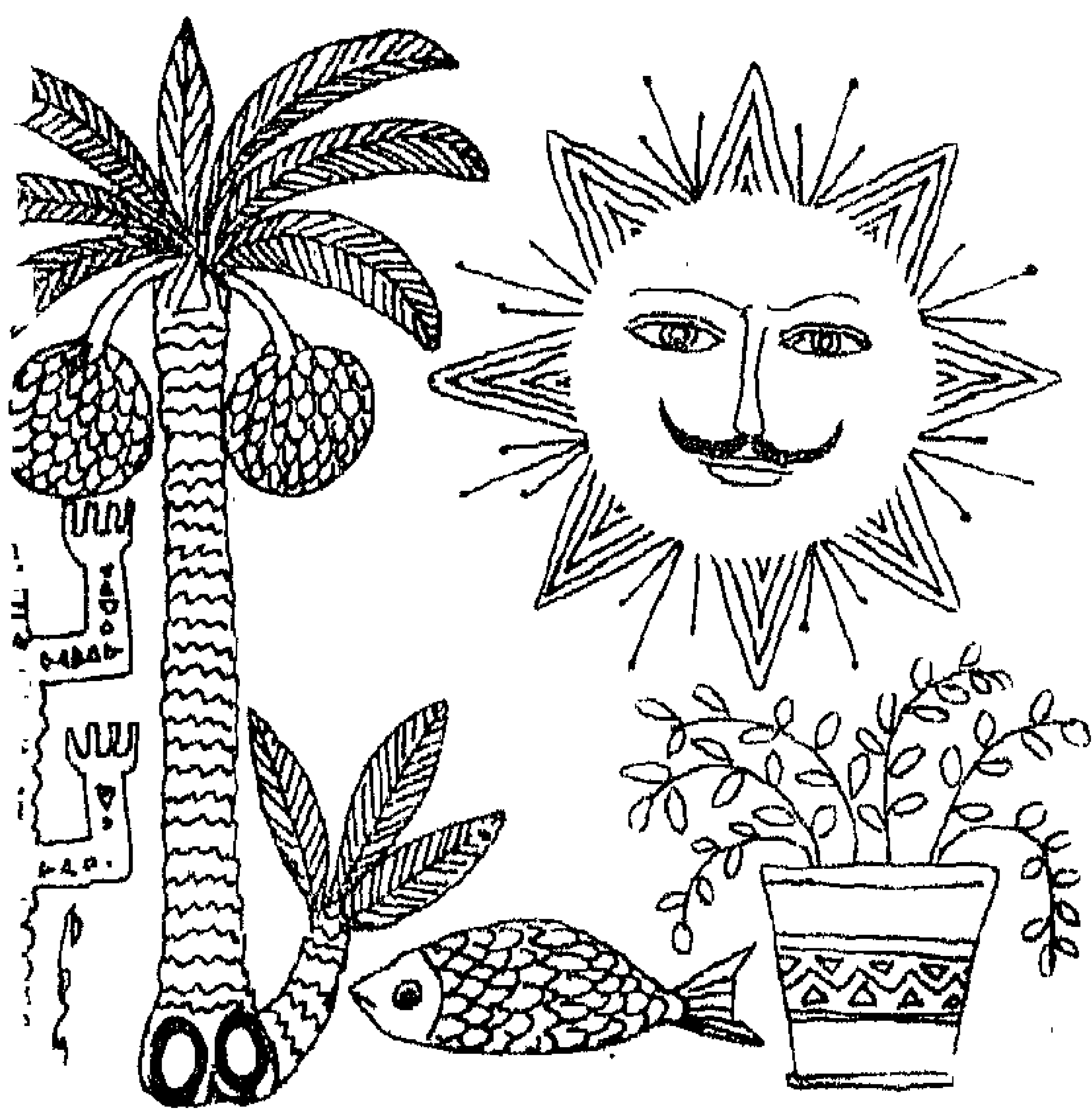
Prof. Dr. Kasim states that folk literature does not care to put the historical events in a precise way, but it cares about giving the opinions of the people concerning these events and their historical personalities. When folk

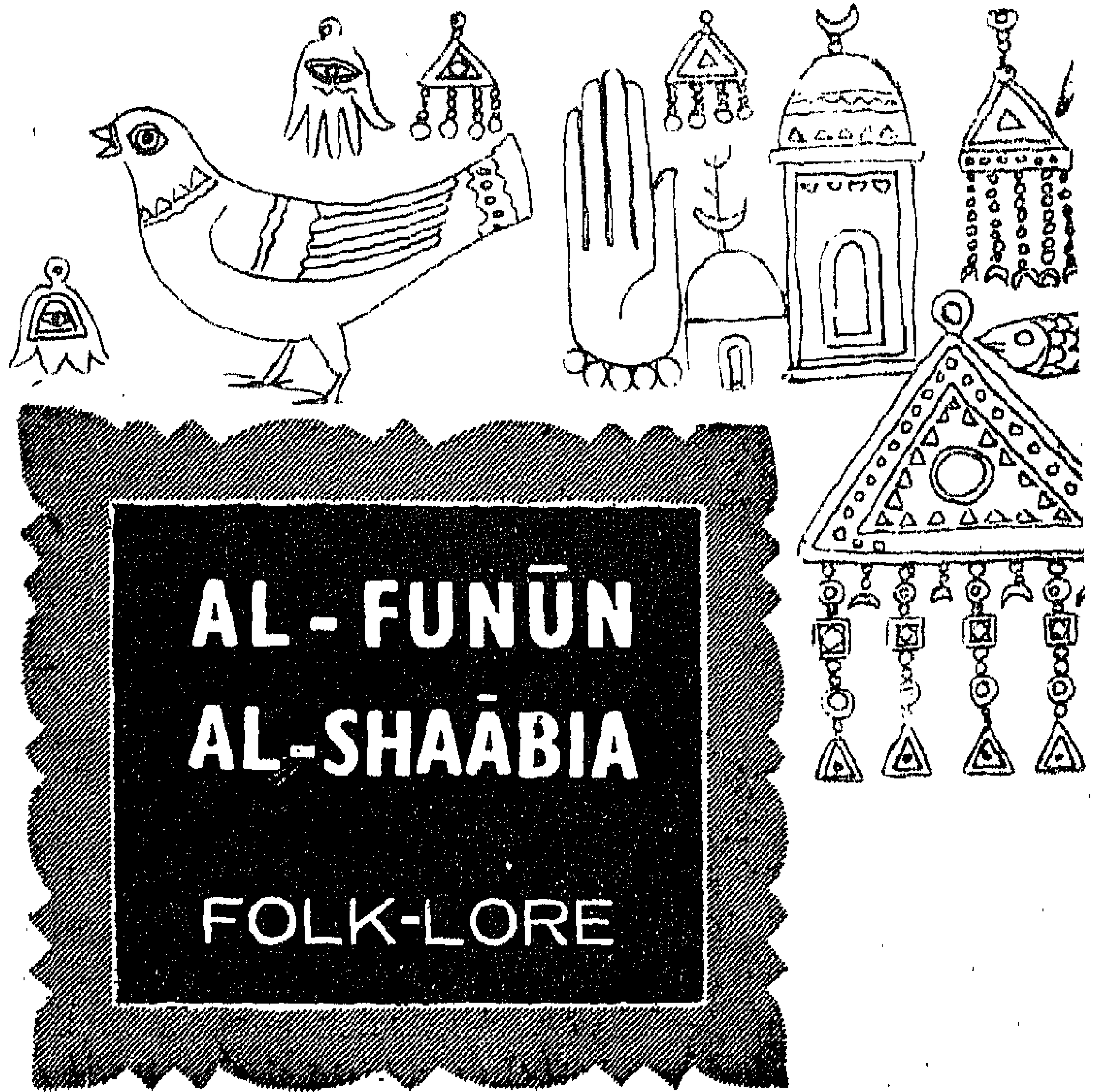
A Quarterly Magazine issued By :

General Egyptian Book Organization

July - August - September 1988, Cairo.








رقم الايداع
١٩٨٨/٦٢٨٣

AL-FUNŪN
AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE









الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥ الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

العدد الخامس والعشرون

اكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٨

فهرس

العدد ٣٥ : أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٨

صفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
ـ د. هانى جابر
ـ محمد حسين هلال
ـ عبد العزيز رفعت
ـ كمال الجويلى
ـ ابراهيم حلمى
ـ على دسوقى

● صورة الغلاف :
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

● ظهر الغلاف :

لوحة الفارس والعروس

ملمح تطبيقى لمعنى الاستلهام عند الفنـــان
على دســـوقى

هذا العدد

يصدر هذا العدد من المجلة ، والحلم يحوط أسرة التحرير بعد رحيل الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس ، الذى أسس هذه المجلة ورأس تحريرها منذ يناير ١٩٦٥ م ٠

ويتضمن هذا العدد بعض الدراسات والمقالات التى كتبها بعض تلاميذه ومريديه وأصدقائه ، وتتناول جوانب من فكر وأعمال هذا الرائد العظيم الذى أرسى بجهوده العلمية القواعد المنهجية فى دراسات الأدب الشعبى وعلم الفولكلور ٠ وفى الأعداد القادمة من المجلة سوف نوالى نشر دراسات أخرى تتناول جوانب أخرى من جهود ودراسات أستاذنا الكبير ، وكذلك بعض دراساته التى لم تنشر من قبل ، وكان يعدها ــ رحمة الله ــ للنشر فى هذه المجلة ٠

وتستهل المجلة هذا العدد بواحد من المقالات الأخيرة التى كتبها الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس قبل وفاته ، وخص بها المجلة ، ألا وهو دراسته (الدراما الشعبية) فى حديثه المتصل ــ عبر مؤلفاته عن علاقة الدراما بالشعب ، وهى العلاقة التى تقوم على الابداع من ناحية ، وعلى التذوق من ناحية أخرى ، وتتصل بأعماق التاريخ الانسانى ، بل تمتد الى أعمق أعماق النفس الانسانية ، حيث انبثقت الدراما الشعبية ــ فيما يرى د ٠ يونس ــ عن العقيدة والشعيرة والارادة ٠

وباطلالة تاريخية يوقفنا د ٠ يونس على أصول الدراما الشعبية عند كل من الجماعات الافريقية والهند واليابان ، وجذورها البعيدة فى الحضارة المصرية القديمة ، وما تلى ذلك فى الحضارتين اليونانية والرومانية ، مرورا بأشكالها الحديثة فى ابداع روائع الأدب الدرامى فى الشرق والغرب ٠

ليؤكد أخيرا أن الدراما الشعبية فى مسارها الطويل تستوعب الأصالة والابداع والتذوق بين الفرد وبين الجماعة ٠

يعرف الكثيرون فى مصر والعالم العربى الدكتور / عبد الحميد يونس الأستاذ والمبدع والكاتب الصحفى والمتحدث المفوه ، ولكن قلة قليلة هى التى أتيح لها أن تعرف الدكتور / عبد الحميد يونس الانسان ٠ حول هذا الجانب يحدثنا الدكتور / أحمد على مرسى وهو من أقرب تلامذة الرائد الراحل طوال ربع قرن من الزمن ، فى مقالته (اللى خلف ماماتش) والتى يقدم فيها جانبا من قصة كفاح عبد الحميد يونس الانسان ، مع بدايات الطريق الطويل الشاق الذى اختطه لنفسه بعد اصابته التى لازمته طوال حياته ٠

حيث يقدم مذاكرات الراحل الجليل التى كتبها بخط يده ! فى تلك الفترة المبكرة من عمره ، وبرغم ظروفه مستخدما عدسة مكبرة خاصة ،حتى جاء وقت كان عليه أن يتخلى عن خطه الجميل الدقيق ليتحول الى الاملاء على سكرتيره أو تلاميذه٠

والوثائق المقدمة تبرز فقرات من تلك المذكرات التى كتبها فى العشرينيات من عمره دونما تعليق ، وهل ماكتبه أستاذ الأجيال الراحل فى حاجة الى تعليق ؟!

وفى هذا العدد يقدم لنا الأستاذ / فاروق خورشيد اقترابا حميما ودراسة نقدية لموسوعة

الدكتور / عبد الحميد يونس (معجم الفولكلور)

ذلك العمل الذى تصدى له د · يونس فى شجاعة حقيقية بغية اصدار أول موسوعة فولكلورية عربية ، وهو جهد يواكب جهوده فى اصدار الموسوعات العربية مثل : دائرة المعارف الاسلامية والموسوعة العربية الميسرة ، والموسوعة المصرية ، الى غير ذلك مما نشره أو أشرف عليه من موسوعات ثقافية ، مما يؤكد احساس العالم الراحل بواجبه تجاه أجيال الدارسين للفن الشعبى من بعده ، فى محاولة لتجنيبهم ما تعرض له هو وجيله ، وما تلاه من أجيال من صعوبات وعقبات فى تحصيل المادة وتصنيفها ·

وقد تعرض الأستاذ / خورشيد لمعالجة د · يونس لمشكلة المصطلح ، وهى من المشاكل الرئيسية التى يواجهها الدارسون فى حقل الفولكلور بخاصة ، كما ناقش كثير من الأبواب والمواد التى ضمها المعجم ، ويؤكد أن العمل ــ العلمى لايكتمل الا اذا تكاتفت معه وخلفه الجهود الفردية الأخرى ذات العطاء العلمى والخبرة الميدانية والاطلاع المستمر الواسع ·

وطالب فى النهاية ــ ونحن معه ــ أن يحتفظ باسم الدكتور / عبد الحميد يونس فوق هذا المعجم أياً كانت الجهود التى ستضاف الى جهده الكبير ، فهو بلا شك أول مؤسس لأول موسوعة فولكلورية عربية ، علاوة على تواضعه العلمى الذى ختم به معجمه قائلا :

« ولا أرى أن هذا المعجم قد أحاط بمجال الفولكلور ·· وحسبى أن أسجل أننى حاولت »·

ــ وتقدم الدكتورة / ثناء أنس الوجود دراستها **(الدكتور / عبد الحميد يونس بين الظاهر بيبرس والهلالية ·· قراءة فى المنهج)** حيث تتوقف عند الجوانب المنهجية فى تناول د · يونس المتأنى للسير الشعبية العربية مثل : سيرة بنى هلال والظاهر بيبرس وسيرة عنترة · وقد أبرزت الكاتبة بشكل واضح انطلاق د · يونس فى دراساته تلك من عدة محاور مهمة ؛ أهمها ارتكازه على المنهج الوظيفى الذى يقوم أساسا على بيان الدور والوظيفة التى يقوم بها الشكل الشعبى فى حياة الجماعة · وتؤكد فى ثنايا البحث أنه اذا كانت وظيفة السير ــ كجزء من المأثور الشعبى ــ هى صياغة الهوية القومية ، والدفاع عن مصالح الجماعة ، فان هناك مقدمة منطقية أخرى لازمة لها ، وهى أنه اذا كانت الشعوب لاتفنى ، فان الوعى الشعبى ليس وليد حقبة زمنية قصيرة أو طارئة ·

ومن هنا فان د · يونس يقدم المأثور الشعبى بأشكاله المختلفة بوصفه تيارا مستمرا ومتنوعا لا ينقطع على مر العصور ، ولكنه يتلون بلون البيئة والعصر وطبيعة المثير الذى يستنفر الشخصية الجمعية لمجابهته ·

ويلى ذلك مقال الباحث / مصطفى شعبان جاد (المشاريع الأربعة التى لم يكملها د· يونس) ويدور حول خطة مشروعاته المقبلة ، والتى قطع فى بحثها شوطا غير قليل حتى أيامه الأخيرة ·

أولها : كتاب موسع حول **(الأدب الشعبى)** يستوعب كل الفروع التى تندرج تحت المصطلح ، مع استعراض لأجناس الأدب الشعبى المختلفة والعلاقات المتشابكة بينها ·

ثانيها : كتاب عن **(الفروسية العربية)** ويعود اهتمامه بها الى فترة مبكرة من عمره ، حيث تربى فى بيئة عربية تعرف الخيول والفروسية ، ولعل هذا هو ما دفعه الى دراسة السير الشعبية العربية التى ترتبط الفروسية فيها بالفارس والفرس ·

أما ثالثها : فهو عمل طموح ويتعلق ب **(الموسوعة الأندلسية)** ويعود اهتمامه به الى محاولة بيان الفترة الطويلة التى قضاها العرب هناك ، حيث امتزجت فيها الحضارتان ، ونشأ عن هذا التلاحم الكثير من أنماط الفنون والآداب والعادات والتقاليد ، كما أنها فترة محددة يمكن بيان أعلامها وبلدانها وفنونها وحرفها وعاداتها ··· الخ فى ترتيب هجائى ·

أما رابعها : فهو مشروع كتاب عن **(هارون الرشيد ــ أسطورة العصر الذهبى)** وكان ــ رحمه الله على وشك اتمامه بل كان قاب قوسين أو أدنى من دفعه الى المطبعة لكن القدر لم يمهله · وهو كتاب يتعرض فيه د· يونس لهذه الشخصية التاريخية التى اقترن فيها الواقع بالخيال الشعبى ، ولعب القصاص والابداع دورا حيويا وفنيا فى صورنه تطلبته الحياة بعد أن أصبح الرشيد معلما من معالم التاريخ الشرقى

والاسلامى ، وهو الأمر الذى يشكل صعوبة فى الكتابة عن تلك الشخصية .

ـ مزج الخيال الشعبى بين الواقع والخيال فى سيرة المصطفى (صلعم) ولم يستطع المسلمون مقاومة هذا الاتجاه ، فجعلت أحداث السيرة معظم المفسرين والشعراء ومؤلفى المدائح يشيدون بمعجزاته وكراماته المتعددة .

عبر هذا المدخل قامت **الباحثة / ماجدة أحمد قنديل** بتقديم دراستها **المدائح النبوية**) الى **أستاذنا الدكتور / عبد الحميد يونس** ، تلك الدراسة التى أشرف عليها بنفسه فى بحث الماجستير بعنوان (المدائح النبوية والتراث الشعبى) وقد تبدى أثره فى مناقشاته المتفرقة بين ثنايا الدراسة .

وقد انطلقت الكاتبة فى دراستها من أن الحافز الدينى يعد من أهم الحوافز على الابداع الفنى ، وأن المدائح النبوية عنصر أساسى ومؤثر فى الجانبين : الموسيقى والغنائى . وقد حصرت الكاتبة اطار الدراسة فى التراث الشعبى ، لأن المدائح النبوية بحكم موضوعها ومسارها المتواصل ضمت من النصوص الأدبية ما هو فصيح أيضا ، بيد أن اخضاعها للانشاد جعل تأثيرها شعبيا .

ـ وعن الحقيقة الوحيدة المؤكدة فى حياة الانسان « الموت » تقدم لنا الدكتورة / منيرة عبد المنعم كروان دراسة متميزة عن (الموت فى الفكر الاغريقى) . متعرضة لهذه الحقيقة فى الشعر الغنائى الابجرامات والمسرحيات ، وبعض المعتقدات والمذاهب والفلسفات التى سادت بلاد الاغريق واليونان واعبر عنها الفكر والفن والثقافة فى المؤلفات والابداعات المختلفة .

وعلى الرغم من المشاعر المتضاربة للانسان أمام الموت علميا وفنيا وروحيا ـ قديما وحديثا ـ فسيظل الموت لغزا غامضا ومحيرا لأنه الشىء الوحيد الذى لم يستطع الانسان أن يجد له حلا رغم كثرة منجزاته وعظمتها .

ـ ويستكمل فى هذا العدد الدكتور / هانى جابر دراسته حول (التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية) حيث يستعرض عناصر التبادل الثقافى على عدة مستويات ، ويطرح تصوره المنهجى لخطط التدريب فى الحرف التقليدية المعاصرة ، مقارنا بين الحرفى التقليدى والحرفى المعاصر فى اطار المنشأة الحرفية الانتاجية الشاملة التى يقترحها كمركز للابداع الشعبى فى مجال الحرف الشعبية التقليدية .

وتهدف الدراسة الى تقديم البعد الاقتصادى للظاهرة الانتاجية فى مقابل المنظور التاريخى ، على اعتبار أن البعد الاقتصادى فى الحضارة المعاصرة يعتبر ـ على حد قول المؤلف ـ عمقا استثماريا منظورا للظاهرة الانتاجية وخواصها الحرفية ، كما أنه هدفا استراتيجيا تنمويا يساعد على استمرار الحرف وحمايتها من الاندثار ، فضلا عن أنه يساعد على الارتقاء بالحرف ووسائلها الانتاجية وزيادة كمياتها .

وترتبط هذه العناصر الظاهرة بالمعاصرة بدرجة تحقق معها ولها مردودا وعائدا اقتصاديا له دور فى التنمية الشاملة ، ودور أكبر فى تعميق الثقافة . هذا وتؤكد الدراسة بشدة على أهمية وحتمية هذه الأساليب الحديثة لبقاء الحرف التقليدية كظاهرة ابداعية وانتاجية فى اطار منظورها التاريخى العملى . وأخيرا يعد تطبيق هذه الوسائل هو بمثابة الحفاظ على مدرسة الشعب التاريخية الابداعية والانتاجية للحرفيين .

ـ ويقدم لنا الأستاذ / أحمد صليحة حكاية شعبية فرعونية (حكاية الفرعون والساحر) من خلال بردية رثة اكتشفت حديثا تحوى بضع تعاويذ من (كتاب الموتى) المعروف ، لكن الجديد فيها عند معالجتها هو ظهور نص ذو طبيعة روائية تاريخية مكتوب على ظهر البردية المكتشفة

وبالفحص تبين للعلماء أنها قصة تعد آخر الأعمال الأدبية المصرية تعود الى ما قبل غزو الأسكندر الأكبر بقليل ، وهو العصر الذى نقل مصر الى محيط الحضارة الهيلينية . ولم ينته العمل فى اعداد تلك البردية الا فى عام ١٩٨٥ م ، حيث نشرها المعهد العلمى الفرنسى للآثار بالقاهرة .

ويقسم الأستاذ / صليحة النص الى حكايتين مدمجتين تدور فى مجملها فى اطار أسطورى وتاريخى وفنى ، وعلاوة على ذلك فهو نص ذو طبيعة نقدية ساخرة يمثل ارهاصا بتحول دينى وفكرى جديدين .

ـ وفى هذا العدد يقدم لنا الأستاذ / صفوت

كمال دراسته (**الحكايات الشعبية فى مجال أدب الأطفال) تلك الحكايات التى تعد المصدر** الأساسى لكل المرويات الشفاهية ، وأكثرها انتشارا ، حيث تحمل فى سياقها الأدبى وتتابع أحداثها مقولات فكرية ورموزا ومعارف متنوعة، وقيما أخلاقية تتوافق مع فئات أعمار الأطفال وقدراتهم الحسية والعقلية والوجدانية ، بهدف تنشئتهم تنشئة واعية سوية، فى تواصل وثيق بين الوالدين والجدات الى الأبناء والأحفاد ٠

ويؤكد الأستاذ / صفوت كمال - فى هذا المجال - على أهمية درسة الحكايات الشعبية المجال - على أهمية دراسة الحكايات الشعبية لا من حيث أنها شكل من أشكال التعبير الأدبى فحسب ، ولكن أيضا من حيث أنها أولى مصادر معارف الأطفال بالحياة وتشكيل أساليب ادراكهم

فالحكايات الشعبية - على حد قول الكاتب - هى الحلقة الوسيطة بين الطفل فى تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجى الذى تصوره وتنقله له الحكايات بما تشتمل عليه من تصور للعالم الذى يحيط بالانسان ٠

وفى مجال توظيف الحكاية الشعبية فى أدب الأطفال يترك المؤلف حرية اعادة صياغة الحكايات أو استخدام بعض عناصرها أو تبديلها أو ادخال عناصر جديدة ، بشرط عدم انتسابه الى القص الشعبى التقليدى ٠

وأخيرا يتعرض الكاتب - لامكانية توظيف عناصر الحكايات الشعبية فى بناء فنى جديد وابداع حديث يتوافق مع القدرات الادراكية للأطفال ، نظرا لطبيعة الحكايات ، الأمر الذى يمكن أن يضفى على عناصر التراث الشعبى حيوية جديدة وطابعا فنيا متميزا يجعل من رموز الحكاية المتوارثة رموزا محدثة لها خصائصها وقدراتها التى تتوافق مع واقع حياتنا المعاصرة ٠

***

وبعد ذلك تحدثنا الدكتورة / سمحة الخولى عن الأستاذ / جمال عبد الرحيم أحد أعلام الموسيقى الشعبية العربية ، والمؤلف القومى الشديد الارتباط بتراث مصر الشعبى الموسيقى٠

وتشرح د ٠ سمحة الخولى رحلته الطويلة مع الموسيقى منذ بواكير الصبا حيث نشأ فى بيئة موسيقية شكلت وجدانه ، من والد يشرف على التربية الموسيقية كمفتش عام لها بوزارة المعارف ، وقد ظهر أثر هذه النشأة فى ابداعه الموسيقى فيما بعد ٠ وكيف التحق بعدد من الجمعيات الموسيقية وكيف أتيح له فرصة الدراسة على أيدى أساتذة أوربيين فى مصر، وابان بعثته الى ألمانيا ٠

وقد تحدثت عن دوره البارز فى تأسيس أول قسم أكاديمى لدراسة التأليف الموسيقى فى عالمنا العربى بالكونسيرفتوار ، والذى رأسه حتى عام ١٩٨٥ م ، تولى خلالها تكوين أجيال من المؤلفين الموسيقيين الشبان ٠ وقد سجلت له جرأته الفائقة فى التعامل مع الموسيقى الشعبية فى أعماله المقدمة للكبار والصغار على حد سواء فى مجال الأغنية والباليه وتعامله مع مختلف الآلات الموسيقية - فى تاليفه - للكورال والأوركسترا والموسيقى التصويرية ٠ علاوة على مؤلفاته الكثيرة وأبحاثه وترجماته التى تخدم كلها مجال الموسيقى الشعبية ٠

وأسرة تحرير المجلة تشاطر الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى فى وفاة الأستاذ الفنان الموسيقار جمال عبد الرحيم وتسأل الله أن يتغمد الفقيد الكريم بواسع رحمته وأن يلهم أسرته وأصدقاءه وتلاميذه جميل الصبر والسلوان ٠

***

ويقدم الباحث / محمد عبد الوهاب عبد الفتاح دراسة عن الأستاذ / جمال عبد الرحيم (رائد استلهام عناصر الفولكلور فى الموسيقى المصرية المتطورة) الذى فقدت الموسيقى برحيله فنانا كبيرا ، وأستاذا أرسى تقاليد مدرسة للتأليف القومى المعاصر فى مصر ٠

والكاتب أحد تلامذة الموسيقار الراحل ، حيث تعلم على يديه فن التأصيل والامعان فى التراث الموسيقى الأصيل فقد كان الأستاذ جمال عبد الرحيم حريصا على دراسة وتحليل المادة الموسيقية الشعبية ، قبل عملية الخلق الفنى المتطور ، هذا وتتضح رؤية الأستاذ الفقيد وفلسفته فيما كان يؤكده لتلامذته دوما من أن « الأصالة الفنية هى قدرة المبدع على الانتماء للمكان والزمان الذى نشأ فيه ، ثم مدى توفيق هذا المبدع فى التفاعل وانتاج فنا معبرا عن نكهة وروح هذا المكان وذلك الزمان ٠

ومن هنا كان اهتمام الموسيقار جمال

عبد الرحيم باستلهام عناصر الفولكلور المصرى فى موسيقاه بهدف تأكيد الأصالة الفنية والتعبير عن الشخصية المصرية ، حتى أثمر لنا روائعه الموسيقية للأغانى الشعبية المصرية ، وخاصة أغانى الأطفال الشعبية التى قدم فيها انتاجا أصيلا ، وقد تضمن المقال نوتة موسيقية كاملة عن أحد أعمال هذا الفنان الأصيل ٠

– وفى اطار مكتبة الفنون الشعبية نقدم المجلة قائمة لبعض من مؤلفات وأعمال ومراجعات الاستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس تمهيدا لتقديم ببليوجرافيا كاملة عن حياته وآثاره العلمية والفنية ٠

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ/ عبد العزيز رفعت متابعة لأبحاث الندوة العلمية السنوية المواكبة لاحتفالات محافظة القاهرة بـ (الوفاء للنيل) بالتعاون مع أكاديمية البحث العلمى ٠

وقد جاءت احتفالات الوفاء للنيل وندوتها هذا العام دون احتفالات جماهيرية صاحبت اليها المؤتمرات لسابقة بسبب الأزمة التى مرت على السودان الشقيق من سيول وفيضانات ، وهو الامر الذى يؤكد انتماء شعبى وادى النيل الى النهر الخالد ٠

وقدم لنا أيضا الدكتور / كمال الدين حسين جولة فى معرض الطب الشعبى فى تشيكوسلوفاكيا الذى أقيم بالمركز الثقافى السوفيتى ، حيث استعرض لنا الخلاصات الطبية والأعشاب النباتيه التى تشكل محورا مهما من المحاور التى يعتمد عليها الطب الشعبى هناك فى جانبه العلاجى ٠ كما يقدم الى جانب ذلك لقاء مع مسئولة المتحف الاثنوجرافى والمشرفة على المعرض ، حيث أقام معها حوارا حول الطب الشعبى فى تلك المنطقة ٠

ويقدم كذلك الأستاذ / كمال الجويلى عرضا لأعمال الفنان / عمر النجدى من خلال ابداعاته الفنية : تصويرا ونحتا وخزفا وحفرا ٠ والفنان النجدى هو فنان شامل له جهد فنى كبير ، جذبه خارج ميدان التشكيل ، فمارس الموسيقى ووضع اللحن وكتب الأغنية ، وبحث فى الروحانيات على نهج المتصوفين ، لذا اتخذ الكاتب لمقالته عنوان (النجدى ٠٠ استلهام التراث من خلال القيم الروحية) باعتبار أن الفنان النجدى له اتجاهاته ومدرسته الخاصة فى الابداع الفنى ٠ كما يعتبر من أوائل الفنانين الذين استلهموا التراث الشعبى المصرى والاسلامى فى أعمالهم الفنية ٠

ويقدم الدكتور / هانى جابر تقييما فنيا لمعرض الفنان الراحل / سامى على حسن بعنوان (التعبير الفنى عندما يصبح شعبيا يكون صادقا) وهى سمة يكاد أن يتفق عليها العالم فى جميع أنحائه ٠

ويرصد الكاتب أعمال الفنان منذ الأربعينيات حتى العصر الحاضر من خلال لوحاته التى تجاوز السبعين عملا فى أتيليه القاهرة ، مما يمكن أن يعد بانوراما كاملة لأعمال الفنان خلال ثلاثين عاما ٠

كما يقدم عرضا آخر لأعمال الفنانة / سوسن أبو النجا فى فن التصوير الذى ركزت فيه على الحياة الشعبية المصرية بأشكالها المعمارية وانماطها الزخرفية ٠

ثم يقدم عرضا لأعمال الفنانة / سلمى عبد العزيز بعنوان (تأملات العقل فى المكان) وهو تقييم يدور فى جوهره حول ظاهرة الكتلة فى المكان والتعبير عنها بأدوات فن التصوير حيث أبرزت فيه الفنانة من خلال لوحاتها جوهر العمارة التقليدية والشعبية المصرية والبعد الانسانى له ٠

ويقدم لنا أخيرا الباحث / ابراهيم حلمى متابعة حية وتغطية لجوانب المأثور الشعبى فى افلام مهرجان القاهرة الدولى السينمائى الثانى عشر ، فى أعمال عدد من كبار المخرجين فى العالم وشبان الموجة الجديدة المشتركين فى المهرجان من بلدان العالم شرقا وغربا ٠

كما يقدم فى الجولة أيضا صورة مكثفة عن معرض الفنون التراثية فى المغرب الذى أقيم بقصر الغورى فى القاهرة ، وقصر ثقافة الحرية بالاسكندرية ، من خلال وصفه للمحاور الفنية التى اشتمل عليها المعرض فى فنون الملابس الشعبية والحلى والمصاغ الشعبى والفخار والخزف والمفروشات والأسلحة والأخشاب والقيم الجمالية التى تتميز بها الفنون المغربية التقليدية والشعبية ٠



الدراما الشعبية

د. عبد الحميد يونس

لا أزال أكرر ما سبق أن أوردته عن ماهية « الدراما » ، وهو أن الدراما ، وان اتصلت بالحدث أو الفعل في دلالاتها القديمة ، فانها ليست تصويرا للفعل فحسب ، وانما هي الفعل نفسه ٠

وكثيرا ما نقول عن حياتنا اليومية أن أحداثها « درامية » ، ونقصد بذلك أن هذه الأحداث ذات طابع مسرحي ٠

وعندما نطالب بالنظرة الكاملة للفن الدرامي أو المسرحي ـ وهي النظرة التي تستوعب الكلمة والحركة والايقاع وتشكيل المادة في اطار درامي ، فاننا نصحح بذلك أخطاء شائعة تتعرض لها حياتنا المسرحية ، وتباعد في الوقت نفسه بين الجماهير وبين فنها الأصيل العريق المتجدد ٠

(★) هذا المقال هو واحد من المقالات التي كتبها الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس قبل وفاته ، وكان مخصصا للنشر في مجلة الفنون الشعبية ٠

ولقد رأيت أن أعيد الى الذاكرة علاقة الدراما بالشعب ، وهى علاقة تقوم على الابداع من ناحية ، وعلى التذوق الفنى من ناحية أخرى ، وتنبثق من أعماق التاريخ الانسانى ، بل من أعماق النفس الانسانية ، لأن الدراما الشعبية انما انبثقت من عقيدة اوشعيرة وارادة • ولابد أن نصح هنا المقصود من شعبية الدراما ، فنحن لانعالج الآثار الدرامية التىأبدتها أصحابها لتعرض على جماهير الشعب ، أيا كان مدى اقبال أولئك الجماهير عليها ، وانما نعرض لتلك المجموعة من الأشكال والمضامين الدرامية التى صدرت عن الشعب نفسه ، تحقيقا لمنفعة أو قيمة ، أو استهدافا لغاية اجتماعية أو نفسية •

والدراما الشعبية انما تعود أصولها الى تاريخ الانسان القديم ، ولا تزال مظاهرها موجودة عند كثير من الجماعات الافريقية ، كما نشاهدها فى العروض ، التى تتحقق بها شعائر دينية ، بل ان بعض الشعوبالتى قطعت شوطا طويلا فى الحضارة لا تزال تحتفظ بالقوام الذى يصدر عن الطقوس، من ذلك ما يعرف بالدراما اليابانية والهندية التى تعتمد على الكلمة والحركة والايقاع • ويذهب بعض العلماء الذين أرخوا لفن الدراما أن الحركة والايقاع أقدم من الكلمة ، لأنهما وجدا بمعزل عن الألفاظ والعبارات ، وكثيرا ما كانت تصاحبها الصيحات التى لا تحمل معنى بقدر ما تحمل من دلالة شعورية ، ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية لا تزال تقترن دائما بالتمثيل ، وأن الرقص وما اليه من فنون الحركة لا يزال شائعا بين الجماعات الافريقية بفنونها الأصيلة ، وهذه الأغانى الجماعية تحمل بذور الدراما الشعبية ، ففيها أدوار يمثلها الرجال والنساء لتشخيص الحياة الانسانية من ناحية ، وحياة الحيوان من ناحية أخرى ، بل انها تعمل على تشخيص الجمادات أو الأطياف أو الأرواح •

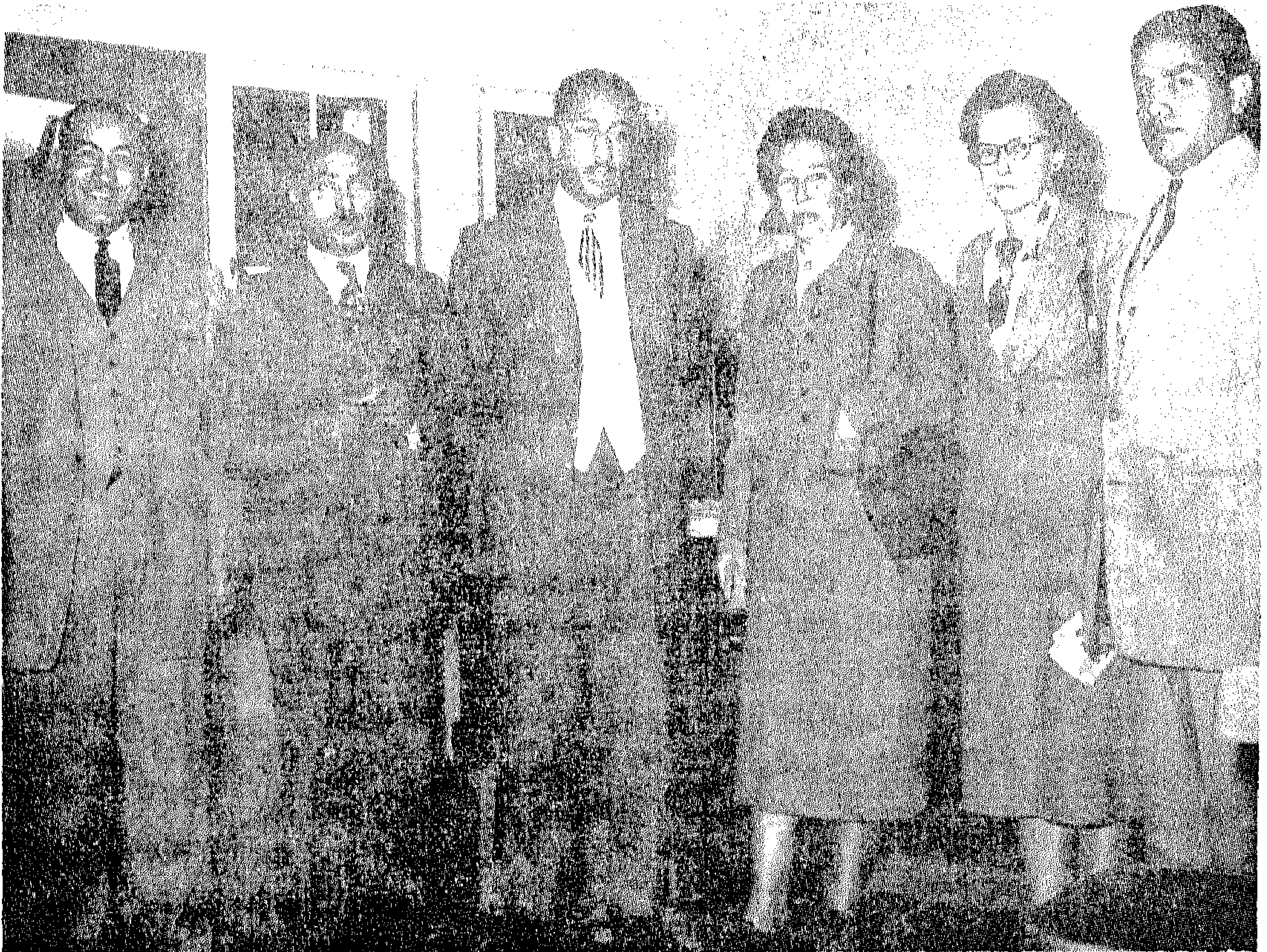
ولا تزال الدراما الشعبية وثيقة الاتصال بالحياة الطبيعية والاجتماعية • والشعوب لا تزال تحتفل بالربيع • وليس من شك فى أن الرقص التنكرى وما اليه وسيلة الجماهير للبحث عن واقع نفسى واجتماعى أبعد من واقعهم العملى • ثم أن استخدام الممثلين للأقنعة أو أنواع الطلاء ، يدهنون بها وجوههم وأجسامهم أو التنكر فى صور أو أشكال لها عندهم مصطلحات رمزية ، له مكانه فى الدراما الشعبية العريقة •

ومعظم الذين يؤرخون للدراما يركزون على الحضارتين اليونانية والرومانية ، ويغفلون جذور الأصل الدرامى فى الحضارة المصرية القديمة • ولقد كان الكهنة فى ذلك العهد البعيد يدقون صدورهم فى الاحتفال بأوزيريس • وليس من شك فى أنهم كانوا فى هذه اللحظات يمثلون الرحلة الحزينة ، التى قامت بها ايزيس بحثا عن قرينها أوزيريس ، ثم يتحولون الى تمثيل دور آخر مناقض للدور الأول وهو الفرحة الغامرة ، عندما يأتى شخص آخر يمثل دور أنوبيس وهو ينجب ولدا يشخص عودة الاله الى الحياة • وربما شخص هذا الولد الحلقة الأخيرة فى الأسطورة وهى ظهور حورس الذى قدر عليه أن ينتصر للخير ، وأن يقهر أعوان الظلام •

ونحن فى عصرنا الحديث عملنا على ابداع روائع من الأدب الدرامى ، ولكن أغلبية المؤلفين لم يمنعهم شىء عن استلهام التراث الشعبى • ولا يستطيع المرء أن ينسى جهد توفيق الحكيم فى ابداع مسرحية « ايزيس » أو مسرحية « شهر زاد » ثم

اننا نستلهم أدبنا الشعبي العريق ، ونجد بيرم التونسي يتخذ من احدى حلقات السيرة الهلالية موضوعه الذى يعبر عن تواصل المحبة بين عرب المشرق وعرب المغرب في « عزيزة ويونس » • ونسجل في هذه الفترة التي نعيشها ابداع « بلدى يا بلدى» و « ابن البلد » و « الظاهر بيبرس » و «الهلالية» • ومن الضرورى عندما نتحدث عن الدراما الشعبية أن نسجل ملامحها من تراثنا الشعبي العريق • ولم نعد نكاد نقتصر على الترجمة أو الاقتباس أو اتخاذ الزى الشرقي لبعض المسرحيات الغربية • وكأن هناك المسرح المتجول الذى كانت له تقاليده وأساليبه • وتحول في مرحلة من مراحل نهضتنا الى العرض المتكامل في السيرك • وفيه كنا نستمع الى الغناء والموسيقى والرقص والعروض الفكاهية ، الى جانب مقطعات مركزة من الفن التمثيلي • وهو يدخل في تاريخ الدراما الشعبية •

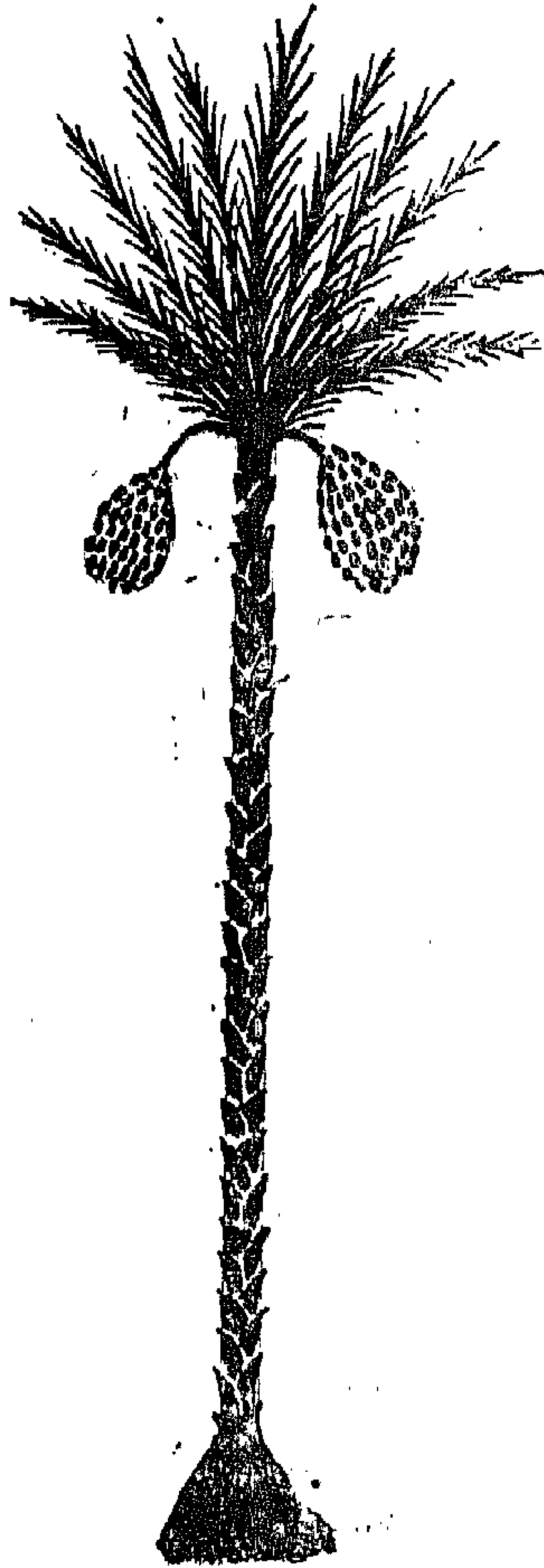
ونحن حتى اذا واجهنا محاولات التجديد في المسرح العالمى فاننا نجد أصول هذه المحاولات في التراث الشعبى •• هناك من دعا وقام بازالة الحاجز بين الممثلين على المسرح وبين جماهير النظارة ، ويتم ذلك بعدم استخدام الستارة • ثم اننا نجد تجارب أخرى عملت على أن يكون العرض المسرحى على مستوى الأرض التى يجلس المشاهدون عليها ، وكأنما يعمل المجددون على بعث المصدر العريق الأول للدراما ، ويضاف الى هذا كله أن يشارك بعض المشاهدين في أداء التمثيل ليؤكد وحدة العرض الدرامى بين الممثل والمشاهد •



٢ ـ مس الكسندر الامريكية خبيرة المكتبات ومواطنة امريكية عند زيارتها لدار الجمهورية في مساء الخميس ١٩٥٤/٢/١٨ ويرى في الصورة معها البكباشى انور السادات حينذاك والدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ حسين فوزى النجار والأستاذ محمد حمودة •

والمسرح بصورته التقليدية انما نقلناه عن أوروبا ، ولابد أن نسجل أن المقومات العريقة هى التى أعانت على الفور من النجاح الذى بلغه التمثيل المسرحى • ولم تكن السيرة الشعبية بمعزل عن التمثيل فى مسارها الطويل فان الشاعر الذى يؤدى سيرة عنترة كان أقرب الى من نعرفه اليوم بالممثل الفرد ، وهو فى نبراته وطبيعة أدائه يحاول أن يمثل الشخصيات والأحداث والمواقف ، وتشترك الموسيقى فى الأداء • والدراما الشعبية - وان كانت أقرب الى اختيار المؤلف لحلقة أو علاقة شعبية - فانها أفادت من القالب المسرحى كما هو معروف الآن • وقد بدأ المبدعون لهذه الدراما يعنون بالوجدان الجماعى للشعب ، وأفادوا من الصراع النفسى ، لا بين متناظرين أو متخاصمين ، ولكن فى الواقع النفسى الذاتى لهذا البطل أو ذاك من أبطال العمل المسرحى • وبذلك تكون الدراما الشعبية هى الأصالة وهى أيضا الحافز على الابداع الى جانب تجاوز المشاهد لمجرد النظر والاستماع الى أن يتمثل القوام الدرامى فى وجدانه •• وقد آن الأوان أن نصحح المعنى الدارج للدراما الشعبية ،فهى ليست دون الدراما بالمفهوم الفنى الخاص ولكنها تستوعب الأصالة والابداع والتذوق بين الفرد وبين الجماعة •

وسأظل أذكر الذين يتابعون فننا المسرحى الحديث بأن يتأكدوا من أن الدراما الشعبية انما صدرت عن وجدان الشعب نفسه لأهداف تتجاوز ما تواضعنا على تسميته باللذة الفنية الخاصة ، الى طلب الصحة والاقبال على الحياة وحمايتها من الذبول والانحراف •





اللى خلف ... ما ماتش ..

د . أحمد على مرسى

يعرف الكثيرون فى مصر والعالم العربى المرحوم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أستاذ للأدب الشعبى ، والكاتب المبدع والمتحدث الذى يأسر الألباب ، ولكن قلة قليلة أتيح لها أن تعرف أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس الانسان ٠

ولعلى أزعم أنى كنت ــ ومازلت ــ أقرب تلاميذه اليه ، وأكثرهم ملازمة له طيلة ربع قرن من الزمن ، الى أن غادرنا بعد حياة حافلة بالعطاء ، حتى آخر لحظة فيهـا ٠

لقد كان يردد دائمـا ــ رحمــه الله ــ أنه « اذا كان أحمــد يونس ابنى من الصلب ، فانك ابنى فى العقل » ٠ وكان من المحبب الى نفسه ، والى قلبه أن يصنف علاقتنا بأنها علاقة « الأسطى ــ الأستاذ » « بالصبى ــ التلميذ » ويرى أن التربيــة العلمية الصحيحة لا تتحقق الا بمثل هذه العلاقة التى تجعل « الصـــبى » يلازم « الأسطى » كى يتعلم على يديه ، « ويتشرب الصنعة منه » ، فهذه هى التقاليد الشعبية التى تحافظ على الاستمرار ، وتؤكد التواصل ٠

أننى لن أرثى هنا أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس ، «فاللى خلف ماماتش» ولقد خلف أستاذى الكثير ، ماديا ومعنويا ٠٠ كما لن أتحدث عن أستاذيته للأدب الشعبى فما كان لى ولا لغيرى أن يتابعوا الدراسة فى هذا الميدان الخصب ، الا لأنــه كان أول من اقتحمه ٠ وعبر الطريق اليه ٠٠ وما كان لى أو لغـــيرى أن يكونوا فى الجامعة ، متخصصين فى الأدب الشعبى الا لأنه كان أول من كسب الاحترام لهـــذا التخصص ، عندما حصل على درجتى الماجستير والدكتوراه فى الأدب الشعبى ، ثم أصبح أول أستاذ له فى جامعات مصر ، بل فى الجامعات العربية كلها ٠

ولن أتحدث عن مركز الفنون الشعبية فى مصر ، ولا عن مراكز الفنون الشعبية فى الكويت ، وفى العراق ، وفى قطر ، وفى السودان ، وفى ليبيا وغيرها ، أو عن المعهد العالى للفنون الشعبية ، فكلها من آثار دعوته ، وجهده الذى لم يفتر ، ودفاعه عن حق الشعب فى أن تحترم فنونه ، بأن تجمع ، وتحفظ ، وتدرس • ولن أتحدث عن مجلة الفنون الشعبية ، التى شهدت مولدها معه عندما رأس تحريرها عام ١٩٦٥، ولا عن حزنه لتوقفها ، ثم فرحته الغامرة بصدورها مرة أخرى • لن أتحدث عن كتبه ، ولا عن مقالاته فى كثير من الصحف والمجلات طيلة ما يزيد على نصف قرن •• ولن أتحدث عن أحاديثه الاذاعية أو التليفزيونية ، وأثر هذه وتلك فى حياتنا الثقافية والعلمية •• ذلك أنى أعتقد أن كل هذا معروف مشهور لا يستطيع أن ينكره أحد ••

ولن أتحدث عن تأثيره العميق فى تلاميذه الذين أحبوه ، وأجلوه ، فبادلهم حبهم بحب أعظم وأكبر وأعمق ، ذلك لأن تلاميذه ـ وأنا أشرف أنى واحد منهم ـ أقدر على أن يعبروا عن ذلك أكثر منى ••

ولكن لعلى أستأذن القارىء ـ بقدر من الأنانية ـ أن أتحدث عن جانب آخر ، لا ينفصل عن الجوانب الأخرى فى شخصيته الثرية المعطاءة ، بل لعلها الأساس فى كل ما اتصف به ، واشتهر عنه ، ربما لأنه اختصنى بما لم يخص به غيرى من أبنائه وتلاميذه •• هذا الجانب هو عبد الحميد يونس الانسان ، وقصة كفاحه ، وبدايات الطريق الشاق الطويل الذى اختطه لنفسه ، بعد اصابته التى لازمته بعد ذلك طوال حياته •

لقد خصنى أستاذى بمذكراته التى كتبها بخط يده ، فى تلك الفترة المبكرة من حياته •• وربما استثار هذا تعجب الجيل الذى انتمى اليه •• اذ كيف كان يكتب ؟!

ولكن أصدقاءه وجيله يعرفون أنه ظل يكتب رغم ظروفه مستخدما عدسة خاصة حتى جاء وقت لم يعد فيه قادرا على ذلك ، ومن ثم تحول الى الاملاء على سكرتيره أو تلاميذه ••

وها أنا ذا أنقل فقرات من مذكراته التى تتميز برشاقة الخط ، وجماله ، دون تعليق ، فما كتبه لا يحتاج الى تعليق ••

ولعلى أستأذن القارىء أن أتركه كى يتعرف على أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس **الانسان** •• دونما تدخل منى أو من غيرى ••

الاثنين ١٧ أغسطس ١٩٣١ •

أريد أن يكون هذا اليوم بمثابة الحد الفاصل بين الشباب وما كان لى فيه من النزعات والآمال والرجولة بما أرجو لها من الرزانة والحكمة والثبات ، أريد ألا أفكر فى جملة مشاريع مرة واحدة فكم من كتاب أحببت أن أعربه وكم من جمعية طلبت الى الأصدقاء تأليفها وكم من فكرة عملت على اذاعتها وكم من أمل استثارنى الى نوع من عدم الاستقرار فى العمل حتى كنت أبدأ كل عمل ولا انتهى من واحد منها !

فى مخيلتى الآن برنامج منظم محدود أرجو مخلصا أن أسير عليه فى هذه الشهور التى يتم العام بانقضائها حتى اذا تحقق هذا البرنامج رسمت غيره وهكذا حتى أبلغ ما أتمناه ولو أننى أعلم أن آمالى لا تقف عند حد ولا تستقر فى مكان •

هــذا البرنامج المتواضــع هو « أولا » النجاح فى امتحــان أكتوبر المقبــل « ثانيا » دخول قسم اللغة العربية فى كلية الآداب لأنه القسم الذى يمهدنى الى اعلان الفكرة التى اختمرت فى رأسى منذ أعوام وهى دراسة الآداب المصرية ٠٠

(١) يوم الاثنين ١٧ أغسطس ١٩٣١ ..

[illegible]

يوم الثلاثاء ١٨ أغسطس

اليوم ــ مثلا ــ طلبت الى والدى للمرة العشرين أو أكثر اصــلاح (نظــارة الكتابة) وهذا المنظار أو بعبارة أصح هذه العدسة هى كل شىء عندى لأننى قبل العثور عليها لم أكن أفكر فى العلم أو التعليم أو الكتابة أو الصحافة فاصلاحها أمر ضرورى جدا ، ولما كنت لا أجد نفسى فى غنى عنها فى أى وقت فقد تحايلت وربطتها بخيط وأخذت أقرأ بها ٠٠٠٠ ويكفى أن أستعرض الماضى كله حتى أقدر قيمة هذه « النظارة » وعلى الأخص بعد خروجى من المستشفى حين قال الأطباء بفقدان الأمل فى حاسة البصر عندى ــ كم تعبت حينذاك ! كم طلبت الى كل من يجيد القراءة أن يختلس من فراغه دقائق ــ وما أكثر أوقات فراغهم ــ فيأبى أو يقبل كارها !

وانى لأعلم أننى أصبحت مكروها بعد هذه الآفة المشئومة وانى لأعلم أن هذه الأسرة مثل معظم الناس يقيسون الأفراد بقيمتهم المادية وأنا ــ للأسف الشديد ــ لا أستطيع ــ فى زعمهم ــ أن أكسب مليما بل ولن أستطيع ــ فى زعمهم أيضا ــ أن أكسب مليما ، لهذا ليس لهم أن يقدرونى ، ليس لهم أن يعترفوا بوجودى وسواء عندهم بقيت أم رحلت !

وسلسلة حياتى كلها تثبت أننى صالح للبقاء وأننى ــ والحمد للضمير ــ أنفع للجماعة من بعض أولئك الذين يسخرون منى أو يصغرون من شأنى ٠٠

فى هذه اللحظة من الليل أشعر أن على واجبا لا أستطيع اهماله أو نسيانه ، فى هذه اللحظة من الليل أدرك أننى كنت على حق ٠

الأربعاء ١٩ أغسطس سنة ١٩٣١

النزاع بين الصراحة والمجاملة قائم فى كل مكان يجتمع الناس فيه ، وأنا فى حيرة لا أعرف هل أصارح الناس أم أجاملهم وقد فكرت فى هذا الموضوع كثيرا فأدركت

أنني اذا عملت بالأولى أصبحت ولا أصدقاء لى واذا عملت بالثانية أصبحت ولا أعداء لى ...

هؤلاء الزملاء يذهلون عن كل شيء حتى عن أنفسهم فاذا نبهتهم الى ذلك فى رفق ثاروا وملأوا الدنيا صراخا وزئيرا . وحقا « من يوقظ الناس يؤلمهم ولكننى قررت أن يكون نصيبى من الصراحة أكبر من نصيبى من المجاملة وليغضب على من شاء وليهجرنى من شاء فارضاء الضمير أحب الى من ارضاء هؤلاء أو أولئك ..

الخميس ٢٠ أغسطس ١٩٣١

ولست أخشى طغيان الوقت الخاص بالتعريب على الوقت الخاص بالمذاكرة لأننى أعمل جهدى دائما فى التوفيق بين الأعمال التى يتكون البرنامج منها ولن أعتبر نجاحى فى أى جزء منها على حدة نجاحا ، وانما الفوز الحقيقى عندى هو تحقيق جميع أقسام هذا البرنامج ، وليس هذا بالأمر العسير ما دمت أغلب العقل على الهوى ، وما دمت أذكر ما قاله كليمنصو « لا أجد راحتى فى غير العمل ! » وما دمت أدرك ضرورة النظام .

فى مساء يوم السبت ٢٢ أغسطس سنة ١٩٣١

أظن أنه لا توجد لذة تعادل لذة الفوز فى عمل نقدم عليه ونتحمل فيه صنوفا من الجهد وألوانا من المشقة .. هذه شعورى وأنا ماض فى تعريب الكتاب تقابلنى المصطلحات العلمية والصعوبات التى تقتضيها الفروق الكثيرة بين أسلوبى التعبير فى اللغة العربية واللغة الانجليزية حتى أكاد أرغب عن العمل لولا طيف هذه اللذة يتراءى لى من أفق المستقبل القريب .

انتهيت فى هذه اللحظة من الفصل الثانى وسأعاهد نفسى أن أنتهى من الفصل الثالث فى هذه الليلة ، الأمر سهل ميسور لا يحتاج الا الى شيء من العزم والتصميم وقوة الارادة ...

في مساء يوم السبت ٢٢ أغسطس ١٩٣١

أظن أنه لا توجد لذة تعادل لذة الفوز في عمل نقدم عليه ونتحمل فيه صنوفاً من الجهد وألواناً من المشقة ... هذا شعوري وأنا ماض في تعريب الكتاب تقابلني المصطلحات العلمية والصعوبات التي تقتضيها الفروق الكثيرة بين أسلوبي التعبير في اللغة العربية واللغة الانجليزية حتى أكاد أرغب عن العمل لولا طيف هذه اللذة يتراءى لي من أفق المستقبل القريب.

انتهيت في هذه اللحظة من الفصل الثاني وسأعاهد نفسي أن أنتهي من الفصل الثالث في هذه الليلة، والأمر سهل ميسور لا يحتاج إلا إلى شيء من العزم والتصميم وقوة الإرادة...

والكتاب مع أنه من كتب الثقافة العامة ومع أنه صغير الحجم جدا الا أنه نحو جديد من البحوث الاجتماعية مجهول تقريبا فى مصر وهذا يدعونى الى الاعتقاد بأن الأستاذ سلامه موسى سيقبله ويرضى عنه ويقوم بطبعه لقراء المجلة الجديدة ٠

ولكن أتراه يعجب جمهرة القراء ؟ أما أنا فأشك فى ذلك لأننى أذكر أننى أعرت هذا الكتاب للزميل ٠٠٠٠٠٠ وبعد أن قرأه سألته عن رأيه فيه٠ان المعلم ليس من واجبه أن يخضع للتلاميذ ، وهذا الكتاب ليس من تأليفى وانما هو من تأليف عالم من علماء انجلترا له مركز معروف فى الأوساط العلمية فى العالم ، وله تآليف أخرى أهم من هذا « الكتيب » بكثير ، وهذا الكتاب قد يكون أصغرها وأسهلها فليس هناك على ما أظن ما يمنع من تزويد المصريين بهذه الكتب التى تعدهم للثقافة العامة التى هم أحوج ما يكونون اليها ٠٠٠

وهناك مسألة طرأت على وهى « هل أهدى الكتاب الى شخص معين ، ومن يكون هذا الشخص ؟ أيكون فردا من العائلة أيكون صديقا ؟ أيكون أستاذا ؟ « أما أقاربى وأصدقائى فليس يهمهم أن أعرب كتابا أو مائة كتاب ولن يقرؤوه اذا أهدى اليهم ٠ ٠ واذا فأرى أن أهدى هذا الكتاب ــ اذا كان لا بد من اهداء ــ الى الدكتور طه حسين عميد كلية الآداب ، ولماذا لا أهديه اياه وهذه الآفة قد قربتنى منه وجعلتنى أقرأ كتبه فى ظرف من حياتى لم أكن أرى فيه شيئا بل لم أكن أميز بين الضوء والظلام ، فى ذلك العهد قرأت الأيام ولازلت أحس أثرها فى نفسى ، ثم « ذكرى أبى العلاء » ولا زلت أحس بأثرها فى نفسى ! ثم اندفعت اتخذ منه قدوة ومثلا ٠٠٠ حتى سمانى بعضهم « طه حسين الصغير ! » ستكون عبارة الاهداء هذه الجملة المتواضعة « الى أستاذى الجليل الدكتور طه حسين » ٠

فى صباح يوم الاثنين ٢٤ أغسطس سنة ١٩٣١

أخصص أوقات العمل اليوم للمذاكرة وحدها حتى يكون ثمة توازن بين أقسام البرنامج ، وأنا أرجو أن أتغلب على النفور الذى أشعر به نحو بعض هذه العلوم التى ندرسها ، وفى الحق اننى معذور فى هذا النفور لأن معظم هذه العلوم لا ترغب مثلى فى الاقبال عليها ، وأنا أعتقد أن الطالب خصوصا فى مرحلة التعليم العالى لا يمكن أن يستفيد من الدرس ويفيد به ما لم تكن عنده الرغبة وما لم يشعر نحو ما يدرس بميل حقيقى ٠٠٠

وقد كنا فى الثانوى نكره بعض المواد ونعمل مضطرين على استذكارها آملين أن نخلص منها بعد فراغنا من هذه المرحلة ، ثم تخطينا هذا وسقطت عنا بعض المواد التى لم نكن نكرهها كلها ودخلنا الجامعة وكلنا أمل أن تكون العلوم فيها من النوع الذى نحبه ونكلف به ولكننا ووجهنا فى هذا العهد بطائفة من المواد لا يستسيغها ذوقنا بحال !

على أنه مما خفف هذا الحمل الثقيل علينا هذا القدر من الحرية الذى تمتعنا به ٠ والذى يشعر الطلاب بأنهم رجال حقا وبأنهم فى وسط علمى صحيح ، ثم تعرفنا على طائفة من الأساتذة وجدنا بينهم من يقدر الحياة الجامعية قدرها ويدرك أن ميزة التعليم الجامعى هى فى اتصال الطالب بالأستاذ اتصالا حرا خالصا من مظاهر الارهاب ٠ أو الخوف ٠

وأنا من جهتى كنت أحب دراسة اللغة العربية والفلسفة وعلم النفس واللغة الانجليزية ، أما التاريخ فقد كنت أحبه قبل دخول الجامعة ولكنى بدأت أنفر منه بعد ذلك .

في صباح يوم الاثنين ٢٤ أغسطس ١٩٤١

أمضى أوقات العمل اليوم للمذاكرة وحدها حتى تكون ثمة توازن بين بعض
أقسام البرنامج ، وأنا أجد أنى أتغلب على النفور الذى أشعر به نحو هذه
العلوم التى نسيتها ، وفى الحق أنى معذور فى هذا النفور لأن معظم هذه
العلوم لم يرغب مثلى فى الإقبال عليها ، وأنا أعتقد أن الطالب خصوصا فى
مرحلة التعليم العالى لا يمكن أن يستفيد من الدرس ويفيد به ما لم تكن
لديه الرغبة وما لم يشعر نحو ما يدرس بميل حقيقى ..
وقد كنا فى الثانوى نكره بعض المواد ونحن مضطرين على استذكارها
آملين أن ننتهى منها بعد فراغنا من هذه المرحلة ، ثم تخطينا هذا الحد
وسقطت عنا بعض المواد التى لم تكن تدخل فى كلية دخلنا الجامعة ولكنا
أملنا أن تكون العلوم فيها من النوع الذى نحب ونطمئن به ، ولكنا
وجدنا فى هذا العهد طائفة من المواد لا يستسيغها ذوقنا جميعا !
على أنه مما خفف هذا الحمل الثقيل علينا هذا التدريس الحر
الذى عرفناه ، والذى يشعر الطلبة أنهم رجال حقا وأنهم فى وسط
عالمى صحيح ، ثم تعرفنا طائفة من الأساتذة وجدنا بينهم من يقدر
الحياة الجامعية قدرها ويدرك أن روح التعليم العالى هى الصلة
بين الطالب والأستاذ ، الصلة الحية الخالصة من مظاهر الرهبة أو الخوف
وأنا من جهتى كنت أحب دراسة اللغة العربية والعلم
وعلم النفس واللغة الانجليزية ، أما التاريخ فقد كنت أحبه قبل
دخول الجامعة ولكنى بدأت أنفر منه بعد ذلك

الخميس ٢٧ أغسطس ١٩٣١

ألقيت الموضوع فى بطء وحاولت مخلصا أن أكون عاديا فى القائى ، ولم يقاطعنى أحد من الزملاء ولو أنهم ضحكوا فى بعض نقط فيه تستوجب الضحك .

وأنا لا أحفل باعجاب الزملاء ولم أكتبه لهم وانما كتبته للأستاذ ، ولكنه مع هذا قد حاز ـ فيما أعتقد ـ الرضاء التام .

وكانت هناك مقارنة بديعة لأن الزميلة « رينيه دهبى » ألقت بعدى مباشرة موضوعها « الأسلوب بين هربرت سبنسر وأناتول فرانس » وكان صوتها خافتا جدا وكانت خجولة أكثر من اللازم ! ويجب أن أعترف بصراحة تامة ان اختلاط الفتى بالفتاة فى «قاعة الدرس» أفاد كثيرا لأنه خلق منافسة جديدة لم يكن لها قبل ذلك وجود ، هى المنافسة بين الجنسين فقد أدركت منذ بدأت السنة الدراسية أن الزملاء يخشون تفوق زميلاتهم وكذلك الطالبات كن يعملن حسابا للتفوق ! ثم ان الطالبات شذبن أخلاق زملائهن فالنكات الباردة المبتذلة تلاشت تماما وأصبح الطالب يحرص الحرص كله على وقار الرجولة ، ولا أغفل جهد هؤلاء الطالبات فقد تقدم للامتحان النهائى من السنة الأولى ٥ نجح منهن أربع وهذه النسبة أعلى منها عند الطلاب !

وهأنذا أقرأ أن وزير المعارف الحالى (حلمى عيسى باشا) يفكر فى فصل الجنسين حفظا للتقاليد والأخلاق والدين وما اليها من الكلمات المطاطة .

السبت ٢٩ أغسطس ١٩٣١

... واذا كان لكل حادثة درس فان فى هذه الحادثة دروسا لا يحصيها العد .. الأعمى لا يفهمه غير الأعمى ونصف الأعمى لا يفهمه غير نصف الأعمى ! وأين مكانى بين المبصرين والعميان ؟ فعينى اليسرى عمياء واليمنى لا أرى بها العلامة الأولى فى لوحة اختبار النظر !

والسبب هنا فى كل ما يقع لى هو « الصراحة » وكدت اليوم أشك فى قيمة هذه الصراحة التى تحمل صاحبها فوق ما يطيق ، وكدت أسلم وأقبل كل شىء على علاته وأعيش وكأننى لم أرزق عقلا أو تمييزا أو احساسا !

لست أنا الذى أوجد نفسه فى هذا الوجود ولست أنا الذى (خلق) هذا الوجود الناقص الغريب فما ذنبى اذا ؟

كل ذنبى أننى ـ يا للصراحة ـ أعيش لغرض وأعمل لغاية ،ولو كنت مثل كل هؤلاء الذين يحيطون بى يأكلون ويشربون وينامون لا يعرفون ولا يحبون أن يعرفوا شيئا ولا يدركون نقص وجودهم ولا يسعون الى اعلان هذا النقص سعيا وراء الكمال الممكن لعشت مستريحا ؟ أحبوا الكسل وتعودوا عليه وألفوه والانسان عبد عادته

يا حياة اليك عنى فالويل لى والويل منى

وهل ترانى أحتمل فوق ما احتملت وهل ترانى أخضع فوق ما خضعت ؟

هى الثورة على النقص ، هو عدم الرضا بالحاضر ، هو عدم الاقتناع بما يقتنع به الناس ... وأنا فى هذه الساعة أتألم غاية الألم كلما ذكرت أنه طردنى وأننى بقيت فى منزله آكل من فضلاته وأمد اليه يدى كالمتسول يعطى مرة ويمنع مرارا ،

وكم كنت أحب أن أخرج الى الدنيا الواسعة أبحث عن مكانى وأسعى للاستقلال الاقتصادى وأثبت أننى رجل يستطيع أن يحيا بمفرده من عمله الذاتى ، ولكن هو العمى يمنعنى ويفيدنى ، هو العمى وما يتبعه من الحاجة الى الناس والخضوع لهم !

ولا جدال فى أننى أستطيع منذ الغد أن أعيش على أن أهجر الدرس وأستقبل الحياة العملية ولا جدال أننى – مهما قيل – أكثر فهما لمقتضيات الأحوال من غيرى ، ولا جدال اننى اذا أقدمت على ذلك فسوف أخضع لمستوى العامة فى العيش ، ولا أقصد بالعامة الا أولئك الذين يرضون ويقتعون بالدون ويشبعون بالكفاف ·

ويخيل لى أننى ما دامت ظروفى على ما هى عليه فاننى سأظل شقيا طيلة عمرى فهل أختصر الطريق وأرحل الى غير رجعة ··· ولكن صوتا من الأعماق يهيب بى أن أترك هذه الوساوس وأعمل كما كنت وسر فى طريقك ولا تحفل بشىء ولا يهمك وعد أو وعيد حتى تظفر بما تريد ·

ورأسى الآن تفح بالأفكار والأخيلة ولست أعلم ما سوف يكون من أمرى وكم أشك اليوم فى قيمة هذه الحياة ·

يارب فيم مجيئنا وفيم عذابنا وحق الشعر لو سئلنا لاخترنا على الوجود العدم·

ولكن الثبات الثبات ولتكن آخرتى مثل آخرة كل حر ، لقد وجدت رغما عنى فلأغادر الدنيا رغما عنى ·

وليكن ما يكون ·

يارب فيم مجيئنا وفيم عذابنا وحق الشعر لو سئلنا لاخترنا
على الوجود العدم
ولكن الثبات الثبات ولتكن آخرتي مثل آخرة كل حر ، لقد وجدت
رغما عني فلأغادر الدنيا رغما عني .
وليكن ما يكون

فى صباح الأربعاء ٢ سبتمبر سنة ١٩٣١

اليوم زاد اعجابى بالعلم ورجال العلم واليوم أيقنت حقا بأن العلم ليس له وطن ··· ذلك لأن رسالة قيمة وصلتنى من الأستاذ اليوت سميث Eliot Smith تفيدنى بأن المؤلف قد سمح لى – بما فى وسعه – بتعريب كتابه العظيم « المصريون القدماء ونشوء المدنية » ·

وهذه الرسالة فيها هى الأخرى درس جديد يجب أن نهتم به ونجد فى معرفته ··· ذلك الدرس هو « تواضع العلم » اذ ليس أدعى الى العظمة من هذا العلم الذى يسعى للفائدة وتعميمها لا يهتم بما يهتم به الناس من الأثرة ولا يتقيد بما يتقيد به الناس من اصطلاح جغرافي يسمونه الوطن أو اصطلاح سياسى كالدولة .

وهذه الرسالة تدعونى بالرغم عنى الى التأمل والمقارنة ، التأمل فى البيئة العلمية فى مصر والبيئة العلمية فى أوربا عامة وانجلترا خاصة ·· وفى اعتقادى أن مصر خالية من العلماء الأفذاذ الذين يفهمون « روح العلم المتواضعة » فكل دعى عندنا (أستاذ) وكل مغرور عندنا (أستاذ) وكل دجال عندنا (عالم) وكل ··· وكل ··· الى آخر هذه القائمة السوداء واذا أصاب أحدنا شيئا من العلم فلن تستطيع أن تصل اليه من كثرة الحجاب والكتاب والسكرتيرين ! واذا أوصل العلم أحدنا الى منصب خطير فلن يتحدث الى الناس الا من أنفه ···· أما عندهم فالعلم يتعالى عن هذا كله ، العلم عندهم مشاع والعالم يفهم أولا وقبل كل شيء أنه « رجل عمومى ويفهم الى جانب هذا ان العلم لم يزل فى مهده وأن (المجهول) أكثر كثيرا من المعلوم··

ايه أيها العلم المتواضع كم تحبب الناس فيك وكم تزيدهم حبا فى استجلاء الغامض وكم تحثهم لخير الانسانية وكم تدفعهم وراء الحقيقة وكم تظهرهم على الخير السافر العظيم وكم تكشف لهم عن كيانهم وضآلة وجودهم بالنسبة لهذا الكون الذى لا أول له يعرف ولا آخر له يوصف وكم تعلمهم فناء الذات لخدمة المجتمع ···

أما هذا المتكبر الذى يشمخ ويتكبر ويتعالى ويدعى فهو دخيل على العلم لا صلة له به ، يخدم الباطل ويرغب الناس عن الحق ويدفعهم الى النفاق ويجعلهم أكثر أنانية وأقل انتاجا !

كل عالم يجب أن يدرك انه انسان قبل أن يدرك أى شيء آخر ·

صباح الجمعة ١١ سبتمبر سنة ١٩٣١

فى منتصف الساعة الرابعة من مساء أمس ارتديت ملابسى وهممت بالخروج مع أخى محمود لزيارة الأستاذ سلامة موسى وتسليمه « الأصول » ، كما وعدته فى الاسبوع الماضى ، ولكن بائع الجرائد كان قد أحضر جريدة « البلاغ » » فأخذت أتصفحها فوقع بصرى على خبر مؤلم حقا هو « تعطيل المجلة الجديدة ! » ·

بعد ذلك رأيت ألا أذهب اليه وأن أكتفى بارسال رسالة أعزيه فيها وأعزى الحركة الفكرية عامة وأعتذر اليه عن عدم حضورى ، وأكرر له استعدادى بتقديم الكتاب فى أى وقت شاء ·

والذى أعجب له كثيرا أن تطغى « الحكومة » وأن تعطى لنفسها من الحقوق ما لا تسلم به المصلحة وما لا يقره العدل ، فتحكم على الحرية الفكرية وتحبس حرية الرأى وتضيق من آفاق العمل الحر أمام الشاب الناهض الذى يريد أن يعد نفسه للخدمة العامة عن طريق الصحافة والتحرير ·

وأنا لا يحزننى هدم المشروع الذى كان على وشك أن يلقى الى بأعبائه كما أحزن على طعن الثقافة فى الصميم لأن مهمة الصحافة كمهمة المدرسة تثقف وتهذب الملكات وتنقل الى قرائها أحدث الآراء فى العلوم والفنون وتزودهم بشتى المعلومات التى يحتاجون اليها فى حياتهم العقلية والشعورية سأحاول بعد الامتحان أن أكتب فى البلاغ اليومى وسأرى ماذا يكون فلعل الحكومة تعطله قبل ذلك أو لعلها تعطله فى نفس اليوم الذى أبدأ الكتابة فيه ··· اذ يخيل لى أننى أصبحت من عناصر الشؤم على الصحافة فى هذا الزمان الغريب ولن أترك الكتابة فى الصحف حتى ولو عطلت جميعا !

فى صباح الاثنين ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٣١

اليوم أعاهد نفسى على الجد فى المذاكرة وما هى الا أيام عدة حتى نخوض الامتحان فهل من المعقول أن نتهاون فى هذه الأيام ومعنى التهاون خسارة عام كامل قضيناه فى القراءة والدرس ···

واذا كانت ارادتى قد هجرتنى — وهذا ما لا أصدقه — فسأستعير ارادة أخرى ! وماذا يقول الناس لو رسبت فى هذا الامتحان ، بل وكيف أقابلهم وظروفى كما أعلم ، وكيف أسعى الى الاتزان اذا لم أنجح ؟

وكيف أنجح والوقت قصير لا يكفى لمراجعة علم واحد فما بالك والامتحان فى العلوم كلها ؟ بمضاعفة الجهد وشحذ الارادة وزيادة الانتباه ··· أو بالاستهواء :

سأذاكر ، بل أنا أذاكر · سأنجح · بل أنا ناجح !

مساء الخميس ٨ أكتوبر ··

انتهى اليوم الامتحان التحريرى وكانت اجابتى فى معظم العلوم خيرا منها فى الامتحان الماضى ولكن ··· ولكن اجابتى فى الجغرافيا كانت أسوأ بكثير ولا يمكن الا أن تكون كذلك فالتضاريس وما اليها لا يمكن مذاكرتها الا على الأطلس مع رسم خرائط تفصيلية لها وأنا لحالتى الخاصة لا أستطيع الرسم ··· فماذا قلت لى والمناخ ؟ أجل المناخ يتطلب نوعا من الحفظ عن ظهر قلب وهذا عمل الذاكرة المعيدة وهو عندى أحط أنواع الذكاء ·

وأعتقد أنه كان الأجدر بكلية الآداب أن تقصر الجغرافيا على القسم الخاص منها بالجغرافية البشرية والاجتماعية فهى مفيدة لا تصيب الطالب بالمشقة والملال ، وما قولك فى رجل يريد التخصص فى اللغة العربية ألا يكفيه ما أخذه فى مرحلة التعليم الثانوى ؟ وما فائدة هذه التضاريس له ؟ أما البشرية فهى ولا شك تفيده فى دراسة البيئات المختلفة وأثرها فى الانسان وما ينتج من آثار أدبية وصناعية وعقلية ···

واللغة اللاتينية كان حظى منها كما كان فى الدور الماضى وأملى ضعيف فى النجاح فى هذه اللغة ··· والذى أعجب له كثيرا انهم كانوا حتى العام الماضى يكتبون معانى الكلمات الصعبة فى ورقة الأسئلة ·· كان الامتحان قاصرا على اختبار الطالب فى القواعد ، أما الآن فيجب على الطالب أن يكون قاموسا يحفظ مئات الكلمات بتصاريفها الكثيرة الملتوية ·

والآن أرى أملا يذبل فماذا أعددت لاحتمال الصدمة ؟ لا شىء ! ها هو اليأس بشبحه المخيف يجد مكانه من قلبى فان لم أجد عملا محبوبا أنسى فيه نفسى وآلامى فعلى العفاء !

ويعز على أن أحرم من التعليم العالى دون أن يكون ذلك لتقصير أو اهمال وانما هو نتيجة حالة شاذة استثنائية وضعنى القدر فيها بالرغم عنى ··· ويعز على أن

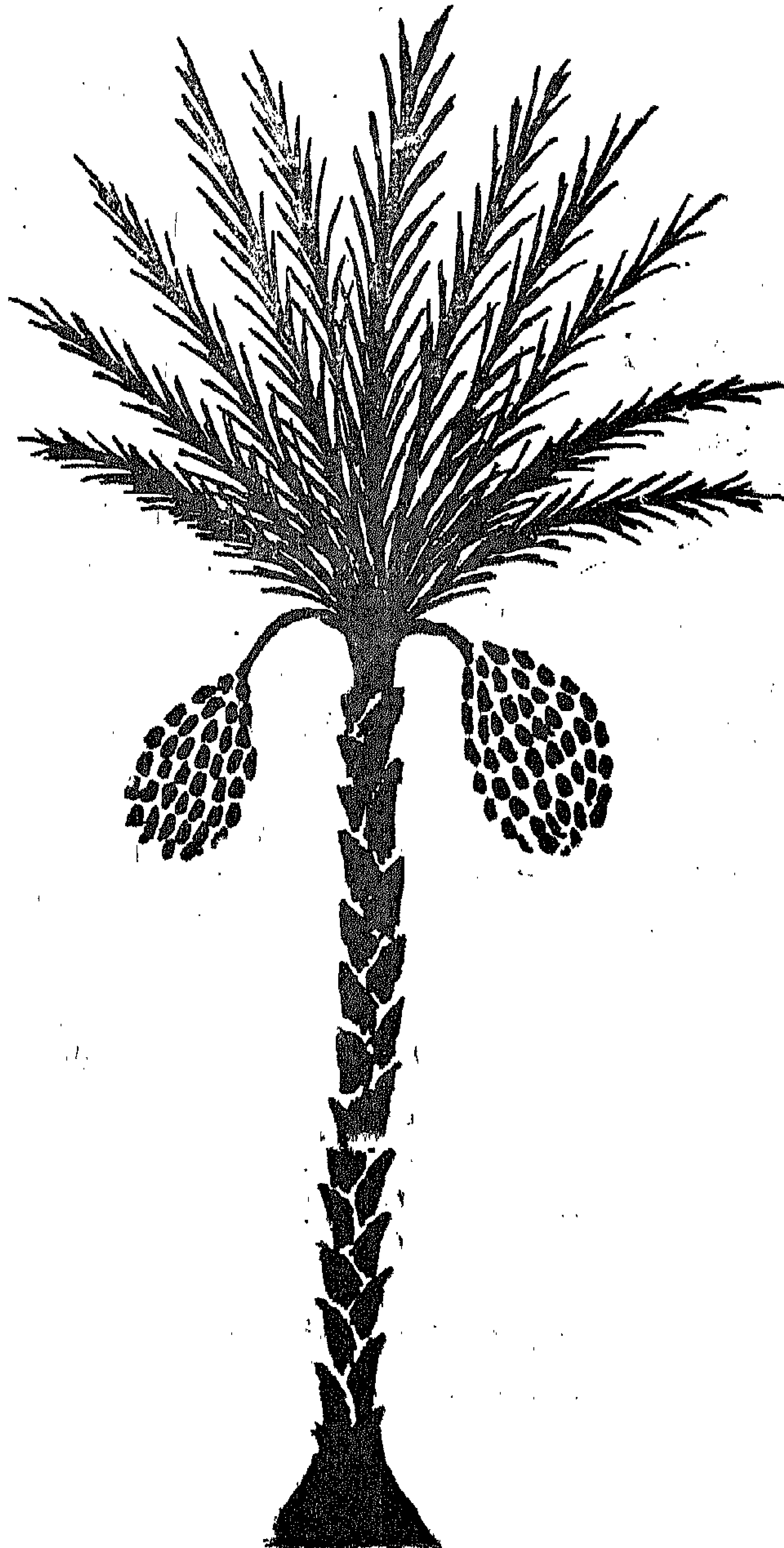
يكون هذا التعليم العالى نفسه فى فرنسا أسهل منه فى مصر . وفى انجلترا لا تقف أية عقبة فى سبيل الراغب فيه المحب له ففى السربون يصرح للجميع بدخول المحاضرات والتكاليف قليلة ليست هناك قيود ما ودليلنا نجاح الدكتور طه حسين نفسه وحالته ما يعرف الجميع وجامعة لندن بها نظام الطلاب المنتسبين .

External candidates.

أما فى مصر فأمرها عجب

آه لو كنت حرا أو حتى لو استطعت الوصول الى الاستقلال الاقتصادى لأحضرت لنفسى قائدا أرى فيه الكفاية لقيادتى ، وكل ما أريده فى هذا القائد أن يولينى اخلاصه وأن يقرضنى عينيه .

هذا هو أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس الانسان .. أترانى بعد ذلك فى حاجة الى تعليق !!





فاروق خورشيد

يمثل الدكتور عبد الحميد يونس واجهة الريادة فى مجال الدراسات الفولكلورية العربية على اطلاقها . فهو أول باحث يدخل هذا الميدان مزودا بأدوات البحث ، ومطلعا على ما سبق اليه دارسو الغرب فى هذا المجال ، ومرتبطا بعمق التراث الشعبى فى امتداداته من المحلية المصرية الضيقة ، الى الرحابة العربية العريضة والممتدة . وهو أيضا أول أستاذ أكاديمى لمادة الأدب الشعبى فى جامعاتنا العربية ، وصاحب التلاميذ والمريدين المتعددين الذين اخصبوا هذا المجال بارشاده . واتباعهم لطريقه ونهجه فى كل مكان من الجامعات ومعاهد البحث ومجالات الدرس العربية . وهو الى جوار كل هذا أثرى المكتبة العربية بالعديد من الأبحاث النظرية والتطبيقية معا فى مجال الموروث الشعبى .. ولا عجب والحال هذه ان يتصدى فى شجاعة حقيقية تحسب له لاصدار أول موسوعة فولكلورية عربية ، رغم مخاطر العمل وضخامته وجسامة مسئوليته .. ولسنا نحسب الا أن مجرد التفكير فى التصدى لهذا الأمر يؤكد احساس الدكتور يونس بواجبه تجاه أجيال الدارسين للفن الشعبى من بعده ، فى محاولة لتجنيبهم ما تعرض له هو وجيله ، والجيل الذى تلاه مباشرة من صعاب وعقبات فى تحصيل المادة وفى تصنيفها وتحديد مدلوتها على السواء ، ويحدد الدكتور يونس فى مقدمة المعجم الهدف من اصداره بقوله :

« لقد ازداد الاهتمام بالفولكلور فى السنوات الأخيرة ، لا فى الأوساط الاكاديمية وحدها ، ولكن بين أكثر المثقفين فى مصر والعالم العربى ، واستتبع ذلك بالضرورة العمل الموصول على محاولة التعريف بالمصطلحات المرتبطة بهذا المجال » ..

ومشكلة المصطلح هذه من المشكلات الرئيسية التى يواجهها العاملون فى حقل الفولكلور بعامة ، وفى حقل الفولكلور العربى بخاصة . فقد تطوع الدارسون بكثير من المفاهيم للمصطلح الواحد ، ولعبت الترجمة دورا مهما فى اختلاط المقصود بالمصطلح ، وفى مجال استخدامه ، وتحديد دلالته . وتداخلت المعانى التى نقصدها بكلمة فولكلور بالمعانى التى نقصدها بالمأثور الشعبى ، أو الموروث الشعبى . كما تداخلت المعانى التى نقصدها بكلمة الفن الشعبى ، بالمعانى التى نقصدها بكلمات الأدب الشعبى ، والابداع الشعبى .. وزاد فى اختلاط الأمر تداخل الاعلام

فى هذا المجال باضفاء هذه المصطلحات على أعمال لا علاقة لها أصلا بهذا المجال ، أو على الأعمال التى هى استغلال أو اقتباس أو استيحاء للأعمال الشعبية ، وأصبحت هذه المصطلحات تحمل مدلولات مختلطة وغير واضحة ، لا عند عامة المثقفين وحسب ، وانما عند الدارسين العرب المتخصصين أنفسهم .. وسنجد اهتمام الدكتور يونس بالمصطلح يفى بما أعلنه فى المقدمة . فيقول فى مادة (الابداع الشعبى) :

« مصطلح يستعمل للملكات الخلاقة التى لا تصدر عن شخصية فردية .. بخاصة فى المجالات التى يتوسل فيها بالكلمة المجهورة أو الشفاهية » . ثم يذكر بعض الخلافات فى استعمال المصطلح فيقول :

« ويستعمل مصطلح (الابداع الشعبى) للدلالة على الآداب الشعبية فى بعض البيئات العلمية » ويحدد تداخل هذين المصطلحين علميا فى قوله « وفى بعض الجامعات التى تعنى بالتراث الشعبى (كراسى أستاذية للابداع الشعبى كما هو الحال فى السويد) . وتسمى هذه الدراسة فى بعض الجامعات الأخرى بالمصطلح (الأدب الشعبى) .. والواقع اننا سنجد أن مادة الأدب الشعبى فى هذه الموسوعة تعود لتضم كل أشكال الابداع الشعبى القولى على وجه الخصوص ،

ويحدد الدكتور يونس هذا المصطلح بقوله فى مادة (الأدب الشعبى ! « الأدب الشعبى مصطلح جديد يدل على التعبير الفنى المتوسل بالكلمة وما يصاحبها من حركة وأداء وايقاع ، تحقيقا لوجدان الجماعة فى بيئة جغرافية معينة ، أو مرحلة محدودة من التاريخ » ونحن نأخذ على هذا التعريف ادخاله للحركة والأداء والايقاع) لأنها تعود لتدخل فنونا أخرى غير فنون الكلمة فى المصطلح مثل فنون الرقص والموسيقى والغناء ، مما كان يجب ابعاده عن مدلول مصطلح (الأدب الشعبى) حتى لا يعود الأمر الى الاختلاط من جديد . وهذه الفنون الأقرب فيها ان تدخل اما فى مصطلح (الابداع الشعبى) أو فى مصطلح (الفن الشعبى) أو فيهما معا .. الا أن الدكتور يونس يفرق بين هذا المصطلح ومصطلح (الفولكلور) تفرقة تاريخية فيقول / « ولقد اختلف مدلول هذا الاصطلاح باختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية فقد كان يعنى فى الدول اللاتينية كل ما يعنيه مصطلح الفولكلور . بحيث أصبح مرادفا للفولكلور ، ثم حدد مجال الأدب الشعبى بعد أن أصبح الفولكلور علما قائما برأسه ، له مناهجه ودوائر بحثه » . ويفرق الدكتور يونس بين (الأدب الشعبى) و (الأدب العامى) فيقول « **والأدب الشعبى جزء من المأثورات الشعبية ، وهو ليس الأدب العامى** » . وهو يناقش انتماء الأساطير فى هذا المصطلح ، ولا يضمها اليه الا بعد ان تتحول الى (شعائر اجتماعية وعقائد ثانوية ، وحكايات شعبية) .. ثم يتحدث عن أنواع الأدب الشعبى وأهمها الملاحم مفرقا بين الملحمة الشعبية كالالياذة والأوديسة ، والملحمة الأدبية كملاحم فرجيل ودانتى وملتون ثم الحكاية الشعبية والشعر الشعبى والأغنية الشعبية والأمثال والأحاجى والألغاز..ويقول « واذا كانت الدراسة قد بدأت بالنصوص المدونة فانها لم تلبث أن اصطنعت المنهج الميدانى الذى يقوم أولا قبل كل شىء على جمع النصوص الأدبية من حفاظها ومتذوقيها فى بيئاتهم « ويعقب على هذا

قائـلا « وليس من شك فى أن حصيلة الجهـود الميدانية ستؤدى الى تصحيح مفاهيم كثيرة غلبت على مفهوم الأدب الشعبى من الاعتماد على الأشكال التقليدية الرسمية وحدها ٠٠ وهو بهذا يترك باب هذا المصطلح مفتوحا أمام المتغيرات الجديدة التى يمكن أن تطرأ عليه نتيجة البحث الميدانى المنظم والموسع ٠٠ وهو بهذا أيضـا يؤكد على ضرورة ان يقـوم المصـطلح عندنا لا على مجرد ترجمتـه والاعتمـاد على مفاهيم مسـتعمليه ممن ترجمنا عنهم ، وانما على واقع موروثنا الشعبى نفسه الذى ما زلنا حتى الآن فى حاجة الى تنظيم وسائل جمعه وبحثه ، ثم تصنيفه واستقرائه ، الدلالات والمعانى ٠٠ وفى حرف (الفاء) يقف الدكتور يونس عند مصطلح (الفولكلور) وقفة طويلة تدرس تاريخ المصطلح وتحوله الى مصطلح عالمى ، يتسع ليمثل المأثورات الشعبية بعامة ، والعلم الذى يدرس هذه المأثورات أيضا » ويرسم لنا الاختلافات حول المصطلح فى العالم العربى بقوله « ولا يزال العالم العربى يحاول الاتفاق على معنى محدد لتلك المواد والآثار الشـعبية الحيـة ، ورأى بعض العلماء ترجمـة مصـطلح الفولكلور ، ومنهم من فضل التراث الشعبى ، ومنهم من استخدم المأثور الشعبى ، ومنهم من يطلق مصطلح الفنون الشعبية على ما تعنيه الآن صـيغة فولكلور ، ومع ذلك فان المتخصصـين يفضلون استخدام هذا المصطلح العالمى ٠

والواقع أن اهتمام الدكتور عبد الحميد يونس بالمصـطلحات جعله يتحدث عن كل مصـطلح مستعمل ، وان كان قد أحال فى مادة (المأثور الشعبى) الى مصطلح الفولكلور الا أنه تحدث عن المثل والنادرة والخرافة والسـيرة والرقص الشعبى والموسيقى الشعبية والحكايات الشـعبية والبالاد والملحمة والأسـطورة ٠٠ وهـذه المواد لا تستطيع أن تقول أنها قدمت تقديما تعريفيـا شأنها شأن المواد الأخرى فى معجم الفولكلور ، ولكنها فى الحقيقة حظيت بمقالات طويلة ٠ هى فى منهجها دراسات متأنية لكل مصطلح ، تناقش موقف المدارس الفولكلورية منه ، وتبحث عن أصوله ودلالاته وتطور هذه الدلالات فى صورها المختلفة ، ويخلص منها الى رأى واضـح ومحدد فيها وفى وظائفها ٠٠ وهو فى هذه المواد يستوفى جوانب البحث ، وتتزاحم مادته الثرية بشكل واضح ٠ وهذا فى الحقيقة موقفه من مواد أخرى عديدة غـير مواد المصـطلحات ، وهى تلك التى تتعلق بجوانب عربية فى تراثنـا الفولكلورى العربى ، كمواد السير الشعبية مثلا ، فقد تحدث عن سيرة ذات الهمة فى مادة سيرة عنترة ، فجاء حديثه شاملا ومفصلا ومحللا بدقة من توفرت له المادة ، ومن اتضحت أمامه جوانب المادة أما حديثه عن سيرة سيف بن ذى يزن فقد جاء مقتضبا بعض الشىء ٠٠ وكان من المفروض أن يتوالى حديثـه عن السير الشعبية فى اطار هذه المادة ، ولكنه تحدث عن سيرة الظاهر بيبرس فى باب الظاء فى الوقت الذى لم يتحدث فيه عن ذات الهمة فى باب الذال ، أو عن سيرة عنترة فى باب العين ٠ فاذا ما لاحظنـا **ان الظـاهر بيبرس كانت المادة الوحيدة فى باب الظاء أدركنا أن وجودها فى هذا الباب كان لسد ثغرة انعدام وجود مادة فى هذا الحرف ، وهى مـادة تنقص كثيرا فى المعـاجم والموسوعات** ، وان كانت هناك مواد شعبية أخرى فى هذا الباب كظالم وهو أخ مظلوم والد الأميرة ذات الهمة ، وله دور خطير فى التغيـير الدرامى فى أحداث السيرة ، والظاهر وهو ضد الباطن يلعب دورا كبيرا فى سيرة الظاهر بيبرس لولوعها بالغيب ومعرفته ، وظفار اليمنية والظبى الذى يلعب دورا مهما فى سيرة سيف بن ذى يزن ، والظعن أو الرحلة ، والظمأ ودوره فى كثير من الحكايات الشعبية العربية القديمة وخاصة حكاية مضاض ومى ٠٠

والغريب أن السيرة الهلالية لم ترد فى بـاب السين ولا فى باب الهاء وجاء الحديث عنها عند الحديث عن أبى زيد الهلالى فى باب الألف ، دون الاشارة فى الموضعين السـابقين الى مكان العودة اليها ٠٠ وهو الأمر الذى حدث بالنسبة لسيرة على الزيبق ٠ اذ ورد الحديث عنها فى خلال الحديث عن على الزيبق نفسه ٠ أى فى باب العين ٠ كما لم ترد سيرة فيروز شاه على الاطلاق فى أى باب من أبواب المعجم ، وذلك ما يمكن أن نقوله أيضا عن سيرة حمزة البهلوان وكذلك سيرة رأس الغول أو فتوح اليمن ٠٠ واذا كنت فى مثل هذا المعجم

لا أجد من السير ما هو مشهور ومعروف ومتداول بين أيدي الدارسين والقراء على السواء فأين أجد ما هو نادر ومخطوط ، أو غير مشهور من السير الشعبية التي لم تلق حظا من الرواج . أو يسعفها القدر بناشر يذيع أمرها بين الناس .. ؟ وفي الوقت الذي يفرد فيه الدكتور يونس للموال القصصي أدهم الشرقاوي ببحث رائع يجمع بين الرصد الفولكلوري والتحليل النقدي ، نجد أنه يهمل تماما غيره من المواويل القصصية المعروفة كشفيقه ومتولي وحسن ونعيمة والفتى مهران ، التي كان مجرد رصدها وذكرها وتعريفنا بها يكفينا ويكفي أي راجع للمعجم .

وواضح أن هناك عناية شديدة تصل الى حد البحث المتخصص لبعض المواد ، كما أن هناك أغفالا كليا لبعض المواد ، وفي نفس الوقت فان هناك اقتضابا في مواد كثيرة ومتعددة لم تحظ بالعناية التي كانت ترجى لها . ففي مادة أخميم مثلا يتحدث المعجم عن أصل تسمية المدينة الفرعوني واسمها اليوناني ثم أصل الاشتقاق العربي لاسمها .. وعن شهرتها في عالم النسيج الشعبي ، وبكثرة وجود السحرة فيها . وكثرة الخرافات التي تحكى عن البرابي المحيطة بها وتقول « وكانت التماثيل والصور للأدميين والحيوان والنجوم وغيرها مصدرا لألوان شتى من الخيالات والأوهام . فيما يتصل بهذه البرابي » . والواقع ان هذه العبارة تشي أن مصدرها الذي استقت منه يعيش في واد بعيد عن علوم الفولكلور والموروث الشعبي . هذا الى جوار أن أخميم لعبت دورا مهما في سيرة سيف بن ذي يزن ، وأقام كتاب السيرة حولها فصل اعادة الولادة بعد الموت للبطل الذي خالف التعليمات وانتهك حرمات أمر أن يحترمها ، ومحور هذا الجزء من السيرة بطل جانبي هام من أبطال السيرة اسمه أخميم الطالب ، وهو حكيم أو ساحر مؤمن سخر لانتظار الملك سيف ليحمل له جزءا من أسلحته السحرية المطلسمة فالمنطقة بالفعل أوحت بتماثيلها وباسمها ونصبها والنهر الى جوارها بأحداث هذا الجزء ، كما أنها أوحت باسمها وشهرتها في عالم السحر باسم هذا البطل الجانبي الهام .. ولو قد مرت أخميم دون ذكر في المعجم لما توقفنا عندها هذه الوقفة ، أما وقد وردت فان المطالبة بالبعد العربي الشعبي حول المادة واجب ضروري .. وهذه الملاحظة تسوق في الواقع الى ملاحظة أخرى وهي أن ذكر الشخصيات الجانبية في السير الشعبية ، والحكايات الشعبية قليل ، فيما عدا شخصيات السيرة الهلالية ، والبطال من سيرة ذات الهمة وغير ذلك نفتقد ذكر مجموعة مهمة رئيسية من الشخصيات الجانبية ذات الدلالات المهمة . مثل عبلة وشيبوب والأسد الرهيص وذي الخمار وغمر ، وغصوب وشداد والربيع وعمارة في سيرة عنترة مثلا ، وهناك شخصيات قمرية والملك فراج والملك أبو تاج ودمنهور الوحش وطامة وشامة وسعدون الزنجي في سيرة سيف بن ذي يزن مثلا ، وهناك شخصيات عقبة والأمير عبد الوهاب وجندبة والصحاح في سيرة ذات الهمة مثلا .. وغيرها من الشخصيات الجانبية المهمة الكثيرة .. وأهمية الشخصيات الجانبية في السير الشعبية لا تنبع من مجرد ذكرها في هذه السير ، أو قيامها بأدوار مهمة فيها ، وانما هي تنبع من أنها رموز لقيم ومعان مهمة تضفي على هذه السير عمقها الفني والشعبي على السواء .. فشيبوب هو وجه مقابل للبطل يكمله ويتكامل معه في احراز أدوات البطولة والنصر ، وعبلة تمثل معنى الاعتراف بعنترة حرا ومساويا لغيره من فرسان عبس . وعقبة وبعده جوان في سيرة الظاهر بيبرس يمثلان قوى الشر ، أو قوى الشيطان التي يواجهها البطل مؤيدا بقوى الخير والايمان في معركة الانتصار للدين وللقومية في آن واحد .. وليس من شخصية من الشخصيات الجانبية الا ولها مثل هذا الرمز المهم من الناحية الفنية ، الا أن بعض الشخصيات الجانبية في السير الشعبية يعمق الرمز فيها الى الحد الذي يمس فيها دنيا الأسطورة القديمة .. فشخصية قمرية في سيف بن ذي يزن ، تغوص الى أعماق المأثور الشعبي لتبرز لنا الأم القاتلة لأبنائها ، رمز الأرض التي تمنح الحياة ، ثم تعود لسلبها ممن منحتهم أياها من جديد ، وسنجد في شخصية جانبية في سيرة علي الزيبق ، الرمز المقابل لها في شخصية السيدة فاطمة المصرية زوجة المقدم حسن رأس الغول وأم علي الزيبق ،

سنجد شخصية الأم الحامية ، أو ايزيس التى تحمى حوريس من غدر ســت ، وتخلصه من كل المهالك التى يضعها له لينفرد بالحكم ، سنجد فى شخصية فاطمة التى دار حولها القول الشائع فى الأوساط الشعبية (كنت فين يا على وأمك بتدور عليك) الصورة المقابلة لرمز الأم فى أسطورة ايزيس وأوزريس ، مجسدة فى هذه الشخصية الشعبية ، التى يضرب رمزها بجذوره الى عمق الأساطير الدينية القديمة ٠٠ ومن هنا كان غياب الشخصيات الجانبية من هذه السير أمرا يستدعى الملاحظة ، ويثير الالتفات ٠٠ والواقع أن جهد دارس واحد مهما تشعب وكبر ـ لا يمكن أن يحيط بهذا البحر الزاخر من الفولكلور العربى الذى لم يدرس كله بعد دراسة كافية ، والذى لم يعرف كله بعد معرفة وافية ٠ الا أن شجاعة الدارس وهمته جعلته يحاول أن يغطى ـ وحده ـ كل الجوانب ٠٠ وأن يسـد ـ وحده ـ كل الثغرات ، ومن هنا جاءت هذه الملاحظات التى لا تعنى الا الحب للعمل والرغبة فى اكتماله ٠٠ وقد قال الدكتور عبد الحميد يونس فى مقدمة المعجم « لما فكرت منذ سنوات فى ان أضع معجما خاصا بالفولكلور ، واجهتنى صعوبات جمة فى الجمع والتصنيف ، وأكثر من هـذا وذلك فى استخلاص المدلول الخاص بكل مادة من مواد هذا المعجم ٠ ورجعت الى مصنفات شتى عربية وعالمية ٠ وكان لا بد من تذليل صعوبتين كبيرتين ، أولاهما اتساع الرقعة ، بحيث تشمل العالم بأسره ، والثانية أن طبيعة الفولكلور تعنى بالحى المتطور من العادات والتقاليد ، الى جانب الأدب والفنون والعلوم الشعبية ٠ وهـذا يجعل المصطلحات خاضعة للتطور والتعديل ، خضوعها للانتقال من بيئة ثقافية الى بيئة ثقافية أخرى ٠٠ » وفى البداية فان الطموح الى وضع معجم عالمى قد كلف الكثير من الجهد ، جهد دراسة جادة وجهد ترجمة وتصنيف ٠٠ الا أن الجهد الأخير استغرق صفحات المعجم التى كان الفولكلور العربى فى أشد الحاجة اليها ٠ والمواد العالمية مواد مترجمة ومنقولة كما يقرر المؤلف بنفسه فما ضرورة اضافتها الى هذا المعجم وهى موجودة فى المعاجم الأخرى ٠ ؟ ٠٠ حقا هى تذلل عقبة الاطلاع على من لا يتيسر لهم الالمام بلغات المعاجم الأخرى ، ولكنها آخر الأمر تفيد القارىء العام ولاتضيف الى حصيلة الباحث المتخصص الكثير الجاد ، وخاصة وهى تقدم فى معظمها مختصرة جدا بحيث تحتاج الى شرح ما تحيل اليه من أساطير عالمية أو حكايات شعبية عرفت عند شعوب أخرى ٠٠ والجمع فى هـذه الحالة ليس مشكلة ، ولا التصنيف أيضا يبدو مشكلة ، المشكلة هى الاضافة ، وقد تحققت هذه الاضافة مميزة وواضحة فى المواد المهمة التى تعتبر جزء من ثقافة دارس الفن الشعبى المتخصص ، كمادة الالياذة ومادة بابل ومادة باريس ومادة بالاد ومادة البرق ومادة الاختبارات الشعبية ومادة جلجاميش ومادة راما شاندرا ، ومادة الزواج ، ومادة أيوب ٠ وكلها مواد وفيت حقها وأكثر ٠ اذ جاءت تحمل مع التعريف المناقشة والدرس والاضافة مما وضع بصمات الباحث الكبير عليها ، وهى فى الواقع لازمة حتى فى معجم متخصص للفولكلور العربى ، فهناك رغم العالمية جذور رئيسية لابد من معرفتها ، لتكون الخلفية الثقافية لدارس الفولكلور فى أى مكان من العالم ٠

ولكننى لا أعنى هـذه المواد بحديثى ، وانما أعنى ما امتلأ به المعجم من أنصاف الأبطال وأرباعهم ، وممن يقومون بأدوار ثانوية فى الأساطير الاغريقية أو التركية أو الهندية ٠٠ وعلى كل فقد كانت هذه المادة على اختصار أحجامها يمكن أن تشكل فائدة أكبر لو ذكرت تحتها مراجعها ، ومصادرها ، والموسوعات التى ترجمت عنها ٠

وقد عنى الدكتور يونس بالأعلام من رجال الفولكلور أو الدارسين للعلوم المرتبطة به كعلوم الانثروبولوجيا والحضارة والميثولوجيا من أعلام هذه الدراسات العالمية كما امتدت هذه العناية الى بعض الأسماء العربية لأعلام من الدارسين المعاصرين كأحمد أمين وأحمد تيمور وأبو نضارة ، الا أننا نجد أعلاما أخرى لم يتناولها المعجم مثل الدكتور عبد العزيز الأهوانى وأحمد رشدى صالح وفوزى العنتيل ، وغيرهم كثيرون ٠٠ ونفس هذا الأمر نجده يتكرر فى الأعلام العرب من مبدعى

الفولكلور أو نقلته كابن دانيال وأبو معشر وابن خلدون وابن عروس ، الذين تناولهم المعجم تناولا وافيا ، بينما نجد آخرين أغفلهم المعجم مع أهميتهم الفائقة بالنسبة للموروث الشعبي العربي القديم من أمثال ابن اسحق ووهب بن منبه وعبيد بن شرية وكعب الأخبار وتميم الداري ، وغيرهم كثيرون ..

الا أن الدكتور عبد الحميد يونس يعرف أن الشمول الذي أراده للمعجم سيخلق هذه الثغرات فيه ، ولهذا فهو يقول في المقدمة « ومثل هذا المعجم انما هو عمل تجريبي ، أو ريادة في طريق غامض ، مع طوله وعرضه ، وحسبي أني بدأت الخطوة الأولى فكيف تكون الخطوات الأخرى التالية ؟ .. فهذا الجهد في الحقيقة جهد ضخم وكبير .. وأيا كانت الملحوظات التي يثيرها فهي ملحوظات تستهدف الكمال ، وتريد الوصول الى الحد الأقصى من الوفاء بحاجة الدارسين والمتابعين للدراسات الفولكلورية في لغتنا العربية .. وحسبنا أنه أخذ طريقا وسطا بين المعجم أو القاموس الذي يعرف ولا يزيد ، وبين الموسوعة أو دائرة المعارف التي تستقصي فلا تترك زيادة لمستزيد .. فهذا المنهج هو المنهج السديد في مثل هذا المجال حيث تفيد المعلومة المركزة التعريفية في مجالات ، وحيث نحتاج الى الدراسات المستفيضة صاحبة الموقف العلمي والحصيلة الدراسية في مجالات أخرى .. وبهذا يكون المعجم قد حقق خطوة في المنهج المطلوب ، وحسم قضية خلافية بالتجريب والممارسة الفعلية كانت جديرة أن تثير الخلاف بين من يقومون بأمر مثل هذه المحاولة ..ولكن المسألة أن المعلومة المركزة تحتاج منا الى ذكر مرجعها ، كما أن الدراسة المستفيضة تحتاج منا الى ذكر صاحبها ، لأنها بالدرجة الأولى عمل شخصي تلعب فيه ثقافة الكاتب واتجاهه دورا كبيرا ومهما .. وهذا يقتضي أن يتضافر الدارسون للفولكلور في مصر والعالم العربي بجهودهم ومعرفتهم ودراساتهم في توفير كل المادة الناقصة ، واستكمال ما يراد استكماله من المواد الموجودة بالفعل لتصل الى حد الاكتمال المرجو ، وبحيث لا يمثل المعجم المواد المتداولة بالفعل في معاجم العالم الفولكلورية والحصيلة المألوفة عند دارسي الفولكلور العرب وحسب ، وانما يضم أيضا الوحدات الفولكلورية العربية التي تم كشفها ورصدها في مراكز الجمع الفولكلوري العربي المنتشرة في كل مكان من العالم العربي من ناحية ، وكما يضم نتائج دراسات المتخصصين العرب في التاريخ العربي القديم ، والتاريخ الحضاري للمنطقة ، وما أفرزته الاكتشافات الحديثة من معلومات حول الصلات الحضارية بين شعوب المنطقة من ناحية أو الأصول التاريخية لبعض المظاهر والعادات والممارسات الشعبية التي ما زالت قائمة من ناحية أخرى . ونحن بالفعل في حاجة الى هذا الجديد الذي يوجد في كل بيئة شعبية على حده ، ولا يرقى الى حد أن يكون معلومة شعبية عامة متداولة بين الدارسين رغم أهميته في الدراسة المقارنة ، ومعرفة عملية التكامل الفولكلورية بين بيئات المنطقة العربية ككل فولكلوري متجانس ومتفاعل .

ونستطيع ان نضيف هنا البعد الافريقي الذي يغيب عن معاجم الفولكلور ، كما يغيب عن الحصيلة العلمية عند دارسينا رغم أهميته في اثراء المعرفة بالممارسات الفولكلورية شبه النقية في القارة الكبيرة ، وفي التأثيرات العربية على هذه الممارسات ، والتأثيرات الافريقية في المزاولات الفولكلورية في المناطق العربية ، وخاصة فيما يتعلق بالحكايات الشعبية والموسيقى والرقص والبقايا الطقسية في الممارسات ولعل أبرزها الزار ..

ان هذا المعجم اشارة مهمة الى ضرورة توافر العمل الجمعي الجاد ، فالجهد الفردي العبقري في هذا المعجم يؤكد طاقة الفرد المخلص الجاد ، ولكنه يؤكد انه وحده مهما بلغ شأوا بعيدا من المعرفة والعلم لا يقوم بكل العمل المرجو الا اذا تكاتفت معه وخلفه الجهود الفردية الأخرى البناءة ذات العطاء العلمي والخبرة الميدانية والاطلاع الواسع المستمر .. وليس أجدر من ميدان الفولكلور الذي هو الثقافة الجمعية للشعوب ، من تضافر القوى الجمعية للمؤمنين به والعاملين في حقله ..

والدكتور عبد الحميد يونس جدير بأن يحتفظ باسمه دائما فوق هذا المعجم أيا كانت الجهود التى ستضاف الى جهده اذ يكفى أن يذكر جهدهم بطريقة أو بأخرى داخل المعجم ، ولكن هذا الرائد الشجاع الكبير قد استحق ان يخلد اسمه فوق موسوعة فولكلورية عربية ، أعطاها جهده الكبير ، وجمع فيها خلاصة أعماله السابقة ، وتوفر عليها سنوات وسنوات ، وكان من التواضع العلمي المشكور بمكان حيث يقول « ولا أدعى ان هذا المعجم قد أحاط بمجال الفولكلور ، وحسبى ان أسجل اننى حاولت » ٠٠ ونحن نسجل أنه حاول وتفوق ، وان المعجم ينبغى ان يحقق حلمه فى ان يحيط بمجال الفولكلور احاطة تتكامل مع السنين ومع الجهود المتضافرة ٠

ولعلى لا أجاوز حق الابن والتلميذ حين اطلب من أصدقاء وتلاميذ الراحل الكبير الدكتور عبد الحميد يونس تكوين لجنة دائمة لهذا المعجم تستكمله وتحقق حلمه ٠

***



بين الظاهر بيبرس والهلالية

قراءة في المنهج

د. ثناء أنس الوجود

لا يستطيع باحث منصف في مجال الأدب الشعبي ، والدراسات الشعبية ،أن ينكر الدور الرائد الذى اقتحم به الدكتور عبد الحميد يونس هذا الميدان . واذا كان ثمة تطور قد لحق بالدراسة ووسائلهـا في هذا المجال ، فان اسـم عبد الحميد يونس سوف يظل شاهدا على الدور الرائد الذى خاض به غمار البحث فى الفولكلور جمعا ودراسة وتصنيفا وتأصيلا . فاتحا - رغم عنف ما نقى من معارضة - الباب على مصراعيه ، أمام جيل ، بل أجيـال من الدارسين ، يزداد عددهم ، جامعين ومصنفين ومحللين لكنوز التراث الشعبى ، عاما بعد عام .

وفى هذه الدراسة سوف أتوقف عند الجوانب المنهجية فى تنـاول الدكتـور يونس للسير الشعبية ، ذلك التناول الذى شمل دراسته الرائدة لسيرة بنى هلال ، وسيرة الظاهر بيبرس ، ثم وقفته المتأنية، رغم قصرها - عند سيرة عنترة (١) .

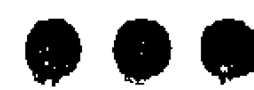
وعلى الرغم من أن دراسة الدكتور يونس لسيرتى بنى هلال والظاهر بيبرس تستخدم ـ على ما يبدو ، منهجا وصفيا ـ عند تناول هاتين السيرتين ، فان المنهج الذى يبدو أكثر وضوحا فى هذه الدراسة ، هو المنهج الوظيفى ، الذى يقوم أساسا على بيان الدور والوظيفة الذى يقوم به الشكل الشعبى فى حياة الجماعة ٠

وقد لاحظت ـ بعد قراءتى ـ لمعظم ما تركه الدكتور عبد الحميد يونس من مؤلفات ومحاضرات أنه كان يرتكز على عدة محاور مهمة ، ينطلق منها فى هذه الدراسة ٠ ولقد كانت هذه المنطلقات هى التى ميزت كتاباته عن السير أو الملاحم الشعبية ـ بصفة خاصة ـ عن أى دراسة أخرى لاحقة ٠ وتتلخص هذه المحاور فى الآتى : ـ

أولا : تعريفه للتراث والأدب الشعبى،ووظيفته بوصفه وسيلة للدفاع عن الذات وعن الهوية القومية ٠ وقد أثر هذا فى اختياره لنوعية ما يدرس من السير من ناحية ، وفى تفهمه للأحداث والشخصيات المطروحة فى هذه السير من ناحية أخرى ٠

ثانيا : تصوره للتراث الشعبى ـ بوصفه تيارا مستمرا لا ينقطع على مدى العصور ، وان كان يتلون بلون البيئة المكانية والزمانية التى يتداول على أرضها ٠

ثالثا : تأثر تعريفه للسيرة باستخدامه للمنهج الوظيفى ٠ فالسيرة الشعبية لديه هى ملحمة شعبية ٠ وقد أنصب هذا التعريف فى رؤية منهجية منظمة ، دافع فيها بشدة عن وجود ملاحم عربية ، متفقا مع كثيرين ممن تناولوا هذا الموضوع ، ومختلفا مع البعض الآخر ، وبخاصة من المستشرقين الذين زعموا ـ لأسباب متعددة ومعروفة ـ عدم قدرة العقل العربى على ابداع الملاحم الكبرى ، لقصور فى ملكات الخيال التركيبية لديه ٠



١ ـ ١

والقارىء المتعجل لدراسات الدكتور يونس حول السيرة ، سوف يظن أنه استخدم المنهج الوصفى الذى يقوم على ما يشبه عملية التشريح النقدى لها ، مكتفيا بمجرد توضيح عناصرها وشخوصها ، وأحداثها ٠ فهو يتحدث على سبيل المثال ـ فى السيرة الهلالية ـ عن موقع الهلالية فى التاريخ ، محددا أنساب قبائل بنى هلال ، ثم يتناول تاريخهم فى العصر الاسلامى ، وهو يتحدث كذلك عن البواعث وراء الغزوة الهلالية الكبرى ، أو ما يعرف بالهجرة الهلالية ، موضحا أن هذه الغزوة تشمل شقين أولهما ما يعرف باسم الهجرة الهلالية ، والثانى يسمى بالغزوة الهلالية ٠

ثم يرصد بعد ذلك الخصائص الاجتماعية التى سادت قبائل بنى هلال من قوامة للرجل على المرأة ، ثم توضيح مكانة المرأة فى الجمع الهلالى وعلاقات الأصهار ، وسيطرة روح الجماعة، ثم المكانة الحربية للجمع الهلالى ، وأهم أسلحتهم وما الى ذلك ٠

وقد فعل الشىء نفسه فى تناوله لسيرة الظاهر بيبرس ٠ فهو يصف لنا بدقة شديدة بحورها الخمسة ، أو عناصرها الخمسة المثلة فى الأكراد الأيوبية ، والظاهر بيبرس ، والفداوية ، وأمراء البحر ، ثم الخرافة ٠ وهو يرصد فى النهاية ـ بدراسته المتأنية ـ الشخصيات والأحداث ، والسمات اللغوية ، وقضيتى الشعر والنثر فى كلا الملحمتين ٠

على أن الباحث المدقق فى هذه الكتابات للدكتور يونس سوف يلاحظ أنه رغم ما يبدو من غلبة المنهج الوصفى عليها ـ فانه ينطلق أساسا من منهج وظيفى سبقه اليه مالينوفسكى، حين أراد الابتعاد بالدراسات الشعبية عن مجرد الوقوف عند الدراسة الاثنوجرافية ، أو مجرد تدوين ووصف السلوك الشعبى ومكوناته ٠ ذلك أن الوظيفة لدى مالينوفسكى تعنى بالدرجة الأولى ـ بتوضيح وتفسير الحقائق الخفية التى تربط

بين نظم سلوكية مختلفة ، وتحليل تأثير نظام سلوكي معين ، على بقاء علاقات اجتماعية بعينها، وخلق الترابط الاجتماعي بين الأفراد (٢) ٠

ويتضح انطلاق د٠ يونس من المنهج الوظيفي لا من المنهج الوصفي من تعريفه للأدب الشعبي الذي يقوم على فكرة الجماعة أو الوجدان الشعبي الجماعي ٠ ووظيفته التي هي وظيفة قومية أو جماعية ، سواء أكانت قبلية أو جماعية ، والتي تهدف الى المحافظة على تراث الجماعة من ناحية، وعلى مزاياها وأمجادها وذاتيتها من ناحية أخرى هذا بالاضافة الى وظيفته الثقافية الممثلة في الوفاء بضرورات الحياة المختلفة المتمثلة في كونه الوعاء المتوارث ، والسجل الجمعي للمعارف العامة ، والخاصة ، القائمة التي يحصلها كل فرد من اطاره الاجتماعي ، مثل المواقيت وأسماء الشهور والمعارف الجغرافية ، والمناخية والحرفية وتفسير الظواهر (٣) فالأدب الشعبي طبقا لرؤية د٠ يونس انما هو ذلك الخط الموازي للأدب الرسمي ، الذي تظهر فعاليته ـ بصفة خاصة ـ حين يقهر الشعب ، ويغلب على أمره ، لأسباب لا قبل له بها وذلك حين يعجز الأدب الرسمي الممالئ للسلطة ـ عادة ـ عن التعبير عن الوجدان القومي ٠ فيضطر الشعب الى تحقيق ذاته ، والسخرية من السلطة عن طريق خط مواز آخر، غني برموزه ، واشاراته ، وايماءاته ، وصوره المنطلقة ـ عادة ـ من لغة غير فصيحة ـ ولكنها غاية في الثراء والعراقة ، واجتياز اللغة الاشارية اليومية ٠

ومن هنا كانت وظيفة السيرة الهلالية ـ في رأيه ـ هي المحافظة على الذات القومية العامة ٠ ومن هنا ـ بالمثل ـ كان من الجائز طبقا لهذا التصور أن يكون خصوم الهلالية من المسلمين ، بل ومن الحافظين للقرآن الكريم ، المتفهمين لسوره ٠ أما الكفار الذين وردوا في السيرة الهلالية ـ عجما أو روما ـ فقد كانوا في مرتبة أقل ، ولم تكن الحرب ضدهم هي خاتمة المطاف المقصودة لذاتها ٠ ولعل هذا يوضح موقف الهلالية من الزناتي خليفة المسلم ، حافظ القرآن بوصفه قوة مناوئة للعرب الهلالية ـ تلك الذات القومية ذات الخصوصية (٤) ٠ أما سيرة الظاهر بيبرس ، فقد كانت حروبها كلها تقريبا في سبيل الدين ، والخصوم هم المجوس والمسيحيون (٥) ٠

ويرى الدكتور يونس أن ذاكرة الشعب العربي قد احتفظت للزير سالم بمكانته ، وكذلك لسيف بن ذي يزن ، ولكنهما لم يحتلا نفس المكانة التي مازالت لعنترة في وجدان الشعب العربي حتى الآن ـ ذلك أن محور سيرة عنترة ابن شداد يدور حول الحرية التي افتقدها المواطن العربي ٠٠ « واذا أردنا أن نجمل سيرة هذا الفارس في عبارة واحدة فاننا نستطيع أن نقول أنها كانت صراعا أراد به صاحبه أن يحقق وجوده كفرد حر في مجتمع حر ٠ هذا بالاضافة الى كون عنترة شاعرا ٠ ومن هنا فالحديث في سيرته واقع وتعبير معا ٠ وهذه الحقيقة يمكن أن تكون حافزا شخصيا لكل مواطن عربي ، وقوميا لكل مجتمع عربي ، ولذلك تجاوز عنترة عصره ودياره وظل بملحمته جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبي الحي (٦) ٠



٢ ـ ١

ولقد كانت هذه الوظيفة الثقافية والروحية للتراث ، هي السبب وراء اختيار د٠ يونس لمثل هذه السير بصفة خاصة ، رغم احاطته الموسوعية ، بغيرها من السير ، ومن المأثورات ذلك أن ايمانه العميق بالتراث الشعبي ، والأدب الشعبي ، ودوره في حفظ وصيانة الكيان والهوية القومية ، هو الذي دفعه لمثل هذا الاختيار ، بل هو الذي دفعه الى تكريس نفسه لارتياد هذا الميدان الحيوي منذ البداية ٠

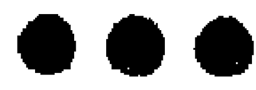
كذلك كانت هذه الوظيفة ـ بالمثل ـ سببا في أن يستند الدكتور يونس على مقولتي القومية، وصيانة الذات العربية والدفاع عنها ، وكذلك الذات الوطنية ٠ ذلك أن الدكتور يونس يرى في حماية القومية والدين الاسلامي في حروبه القومية كذلك ـ ما يصلح لكي يكون مرتكزا لهذه السير ٠ ولعل أوضح الأمثلة على ذلك سيرة عنترة العبسي ، ذلك البطل الجاهلي ، الذي انتزع

انتزاعا شعبيا من سياق زمنه الحقيقي الذى عاش فيه ، وهو العصر الجاهلى ، لكى يبعث حيا فى الوجدان الشعبى — حتى عصور ما بعد الاسلام لكى يدافع عنه (٧) . وذلك على العكس من غيره الذين تناولوا بالدراسة المتعمقة . كذلك — بعض السير العربية ، فالأستاذ فاروق خورشيد رغم تسليمه بأن سيرة الظاهر بيبرس مثلا — كانت دفاعا عن القومية والدين والوطنية حين يقول : « بوجود المضمون الاجتماعى العام وراء كل عمل على حدة ، بمعنى أن كل سيرة من هذه السير ، انما كتبت للدفاع عن قضية هامة من القضايا العادلة للشعب العربى فى ظرف من ظروف حياته (٨) . رغم هذا التسليم ، فانه يرى أن القضية الأساسية فيها هى مشكلة الانسان والقدر : « وسيرة الظاهر بيبرس ، وان كانت تعالج قضية مجتمعية هامة هى قضية العناصر المكونة للشعب العربى .. وهى كذلك وان كانت تصور موقف المجتمع العربى تجاه المجتمعات المعادية ، التى تحاول تحطيمه والقضاء عليه .. فهى مع هذا كله تعالج القضية الانسانية الكبيرة قضية موقف الانسان من القدر ، علاجا روائيا يكشف عن موقف تبدو فيه الأصول الاسلامية واضحة مدلة . فهى قضية الانسان من القدر — الانسان بكل عجزه وقصوره ، والقدر بكل قوته وجبروته » (٩) .

اما الدكتور عبد الحميد يونس فالفلسفة القدرية لديه هى أحد المعالم التى تميز سيرة الظاهر بيبرس ، ولكنها ليست القضية الأصلية. يقول : « وليس من اليسير أن نلخص هذه السيرة الشعبية « يقصد سيرة الظاهر بيبرس » كما تلخص بعض الحكايات والقصص والمسرحيات لأنها حلقات كثيرة تكثر فيها الوقائع والأحداث وتزدحم بالرجال والنساء ، وتتسع رقعة الأرض التى كانت مسرحا لما عجت به من مواقف وحروب .. ومع ذلك فانها تتسم بخصيصة هامة هى سيرة بطل هو الظاهر بيبرس ، يشاركه أبطال يواجهون جميعا عدوا جبارا يشاركه أنصاره . هذا العدو هو جوان فالمعارك كلها اذن تقوم بين فريقين ، الأول فريق العرب والمسلمين يتزعمه بيبرس ، والثانى فريق الصليبيين يتزعمه جوان » (١٠) .

ويقول كذلك : « ويحضرنا الآن ونحن فى ختام التعريف بالسيرة ووصفها وتحليلها ما يذهب اليه بعض الباحثين من أن فن الملحمة أو الدرامة أو القصة ، والسيرة ضرب منه ، انما ينشأ صيحة من الشعب على الطغيان والظلم .. وكذلك الحال فى السيرة الظاهرية وغيرها من السير التى فر فيها الشعب من حاضره البغيض ، ورسم منقذه من الطغيان والظلم ، ومخلصه من البدع والآفات .. واستعاض عن حرمانه بدنيا الكنوز والنفائس وتخلص من عجزه بما أشاع فى أبطاله من القدرة المعجزة على طى الزمان والمكان ..»(١١)

ولعل تصريح الدكتور يونس نفسه فى مقدمة الظاهر بيبرس بأن المنهج الوظيفى هو الأساس الذى ينبغى أن ينظر للأدب استنادا اليه يلخص ما أشرت اليه ، فهو يقول : « ومهما يكن من شىء فان هذه السيرة وأمثالها ينبغى أن ينظر اليها على الأساس الوظيفى للأدب ، وهو تعبيرها عن وجدان الشعب . وهذا الأساس الوظيفى هو الذى يجعلنا نقول لمن يريد أن يجعلها موضوعا لقصة أو مسرحية .. أن يلتفت الى ما يصلح منها لظروفنا الحاضرة التى تشبه موقف العرب والمسلمين ، عندما اتحدت مصر والشام فى وجه الصليبيين والمغول وأن يطوروا السلبية القدرية الى عمل ايجابى .. » (١٢)



١ — ٢

واذا كانت وظيفة السير بوصفها جزءا من المأثور الشعبى ، هى صيانة الهوية القومية والدفاع عن مصالح الجماعة . فان هناك مقدمة منطقية أخرى لازمة لها ، وهى أنه اذا كانت الشعوب لا تفنى بالمثل ، والوعى الشعبى ليس وليد حقبة زمنية قصيرة أو طارئة ، فان المتصور طبقا لهذه المقولة ، وتلك الوظيفة ، أن يقدم لنا الدكتور يونس المأثور الشعبى باشكاله ، بوصفه تيارا مستمرا ومتنوعا لا ينقطع على مر العصور ، ولكنه يتلون بلون البيئة والعصر ، وطبيعة المثير الذى يستنفر الشخصية الجمعية لمجابهته . فهو يقول عن سيرة عنترة : « وهى كغيرها من نصوص الأدب الشعبى تكاملت فى بيئات عربية مختلفة — ولم تبلغ غايتها من

الكمال الا بعد أن استنفذت الأجيال والقرون فى النماء والتطور والتراكم · ولهذه الحقيقة دلالتها الكبيرة ، وهى أن الوجدان القومى تشبث بالمثال الذى انتخبه ورآه ملائما ، لما يريد أن يعبر عنه · فلم يحتفظ به حقبة تقصر أو تطول· ولم يجعله موضوع غنائه فى بيئة واحدة ، مهما كانت · وانما ظل يعبر بوساطته عن هذا الوجدان وأبعاده التاريخية ، وبما تصور من أمجاد ، وبما أراد أن يرسب من معارفه ، وبما اعتصم به من قيم تفرض على أفراده جميعا التصعيد اليها فى السمت ، وفى الفكر وفى التعبير وفى السلوك جميعا » (١٣) ··

ومن هذه الخصيصة بالذات فى السير الشعبية وهى القدرة على الاستمرار ، أمكن القول بأن كل سيرة بما تحويه من بنية تحتية ممثلة لقطبى الصراع فى السيرة ، وبنية فوقية ، تحتوى على أشكال التعبير الشعبى الناشئة عن البنية التحتية ويمكن عن طريق تغيير هذين القطبين طرفى الصراع ، أن تحدث تعديلا مماثلا يقل أو يزيد فى تأثيره طبقا لمدى التغيير الذى ينتاب هذين القطبين · فقد يثور الصراع بين الفلاحين والاقطاعيين ، أو بين المستعمر والوطنيين ، أو بين العمال وأصحاب العمل ، ولابد أن تختلف افرازات هذا الصراع من أشكال التعبير طبقا لاختلاف شكل وحجم هذا الصراع (١٤) ·

لقد عبر الدكتور يونس فيما عناه باقليمية الدراسات الشعبية والأدبية ، عن فكرة قريبة من ذلك · فهو يرى أنه من الخطأ أن ينظر الباحثون الى رقعة المتكلمين بالعربية على أنها وطن واحد متجانس الخصائص والصفات ، ذلك أن العمل الشعبى الجماعى كالهلالية ــ مثلا ــ يصيبها التغير فى كل بيئة حلت فيها حتى استوت صورتها الباقية الى الآن · ومن هنا كان حرص الدكتور يونس على أن يلحق بدراسته عن السيرة فصلا أو جزءا منفصلا عن تأثير مصر والمصريين فى الحوادث والشخوص والروايات نفسها (١٥) ·

٢ ــ ٢

وقد تأثر الدكتور يونس فى تعريفه للسيرة، بوصفها عملا شعبيا أدبيا ، باختياره للمنهج الوظيفى كذلك · فهو قد عدها من الملاحم بل وأسماها فعلا الملاحم الشعبية التى رفع بعضها ــ كما فى مقاله عن عنترة (١٦) ــ الى مصاف العالمية واذا كانت الملحمة الأدبية وفقا لأكثر التعريفات دورانا وتداولا هى ذلك النوع من القصائد الطويلة ، الذى يهدف الى تمجيد مثل جماعية ، عظيمة دينية ، أو وطنية ، أو انسانية وذلك بسرد مآثر بطل حقيقى أو أسطورى تتجسد فيه هذه المثل · ويخضع هذا النوع من القصائد عادة لبعض المواصفات المستمدة من ملحمتى هوميروس · كاعلان الشاعر فى مستهل القصيدة عن موضوعها وابتهالاته لربة الشعر ، وبدئه القصة بوسط أحداثها ، وتدخل الآلهة فى شئون البشر ، والتشبيهات المطولة المعقدة وزيارة العالم السفلى · واذا كانت الملحمة الشعبية كذلك يتضح فيها النقل مشافهة والتكرار ، وتجزؤ السرد · الأمر الذى يدل على أنها لم تكن نتاج زمن واحد أو قريحة واحدة · اذا كان الأمر كذلك ، فان تعريف الدكتور يونس للسير رغم تجاوزه للتعريف الشائع ، يمكن أن يعد من باب التوسع صحيحا · ولعل أقرب السير الشعبية الى طبيعة الملحمة بمعناها الأدبى هى السيرة الهلالية · صحيح أن دور البطل فيها لم يكن دورا معاندا للمشيئة الآلهية فهذا أمر لم تعهده الثقافة العربية قبل أو بعد الاسلام ·وهذا يرجع الى طبيعة الوثنية العربية التى أحاطتها الديانات السماوية والتى تبلورت فى مفهوم الشرك المعاكس للتوحيد ، وبذلك اختلفت عن الوثنية الاغريقية قلبا وقالبا · وصحيح أن تدخل الآلهة فيها لم يكن ذلك التدخل المعروف فى الملاحم اليونانية ــ ولكن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد وسائط أقرب الى السحر والخرافة يخلق عن طريقها القاص أو الراوى وسائط تعين البطل على تخطى الصعاب أو تذليلها (١٧) ·

ولم يكن من الممكن وصف السير الشعبية بأنها ملحمة لو لم يتبين الدكتور يونس ذلك التعريف السابق للأدب الشعبى ، ووظيفته · فهو لا يرى فى السيرة مجرد قصة حياة بطل أو جماعة بقدر ما يعنى بها التغنى وتمجيد سيرة الجماعة أو البطل الذى التفت حوله الأمة ،فحقق آمالها ، وجسد طموحها عبر الأزمان ، وهو بهذا يخالف كثيرا ممن زعموا أن العقلية العربية غير

قادرة على ابداع الملاحم الكبيرة ، لعيوب كامنة فى العقلية العربية ، أو فى فنهم الشعرى الأول الذى قام على الغنائية فحسب (١٨) •

يقول الدكتور عبد الحميد يونس فى سيرة عنترة « وهذه السيرة يغلب عليها الطابع الملحمى• وهى تماثل السير الشعبية الأخرى من هذه الناحية • ولكنها فى الوقت نفسه أوسع مجالا من شقيقاتها • وهى كغيرها من الملاحم تختلف عن كتاب ألف ليلة وليلة — ويأتى الاختلاف من الناحية الوظيفية فى كل منهما • فان الليالى تعمد الى التشويق بالجمع بين التنوع والتداخل معا• أما سيرة عنترة فأدنى الى الكائن العضوى الذى أخذ فى النمو حتى تضخم عندما تكاملت صورته •• ويستطيع الباحث أن يستجلى مراحل البطولة العنترية فى السيرة ، واستجلاء مختلف الوظائف التى تقوم بها •• فاننا بالاعتماد على الجانب الوظيفى فى السيرة ، نستطيع أن نتبين الحلقة العربية القومية ، والحلقة الاسلامية ، والحلقة الانسانية ، الى ما يشوب هذه الحلقات من حصيلة معرفة وركام أساطير (١٩) •

ولقد كانت النتيجة الحتمية لاعتباره السير الشعبية ملاحم أنه تعرض بالدراسة لدور الشعر والنثر فى هاتين الملحمتين • وهو بداية لا ينكر امكان التداخل ، وانهيار الفواصل بين أشكال التعبير النثرى والشعرى فى الأدب الشعبى • ولكنه يرى أن للشعر دورا أصليا فى السيرة الهلالية ، بينما النثر مجرد فواصل تصل بين المقطوعة الشعرية وغيرها فيها • أما الشعر فى سيرة الظاهر بيبرس فهو مقحم على السياق النثرى — ومعظمه أبيات تعليمية حكمية مما يستعمل فى الاستشهاد ، أو يروى على سبيل العظة والاعتبار (٢٠) •

•••••

وبعد — فقد كانت هذه الوقفة المنهجية مع سيرتى الهلالية والظاهر بيبرس للدكتور عبد الحميد يونس ، هى محاولة سريعة لاستجلاء أهم خصائص المنهج الذى اتبعه فقيد الفولكلوريين العرب ، وأهم آثاره ومظاهره المتعددة • ولا أزعم بعدها أننى نجحت فى الاحاطة بمنهجه فى التناول — شاملا — لكل ما كتب فهذا خارج نطاق دراستى هذه • ولكنها مشاركة وتحية أهديها الى روح الرائد العظيم اعترافا بجميله ، وثناء على ما قدم لحقل الدراسات الشعبية من عطاء دائم ، لا تمحوه يد الزمان •



هوامش :

١ — مجلة تراث الانسانية — المجلد الرابع العدد السادس القاهرة بمقالة ملحمة شعبية عالمية — ٥ يونيو ١٩٦٦ •

٢ — نبيلة ابراهيم — الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق — مكتبة القاهرة الحديثة — القاهرة ١٩٧٨ — ص ٢٣٧

٣ — عبد الحميد يونس — دفاع عن الفولكلور — الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة ١٩٧٣ ص ١١١ ، والهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى — مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦ ص ٣ •

٤ — الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١٥٠ • ٥ — نفسه ١٥١ •

٦ — ملحمة شعبية عالمية — نفسه ص ٢٣ • ٧ — نفسه ٢٧ •

٨ — فاروق خورشيد اضواء على السير الشعبية — المكتبة الثقافية ١٠١ ١٩٦٤ القاهرة ص ٢٩ •

٩ — نفسه ص ١٣٦ •

١٠ — عبد الحميد يونس — الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى — المكتبة الثقافية — وزارة الثقافة والارشاد القومى العدد ٣٠ القاهرة ص ١٠ •

١١ — نفسه ص ١١٦ • ١٢ — نفسه ص ١٢ •

١٣ — ملحمة شعبية عالمية ص ٣٠ •

١٤ — انظر مقالة الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية — مثال سيرة بنى هلال • د• عبد الرحمن أيوب — عالم الفكر الكويت — المجلد السابع عشر العدد الأول ابريل ١٩٨٦ ص ١٩ •

١٥ — الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١٧٥ • ١٦ — ملحمة شعبية عالمية — نفسه ص ٢٣ •

(١٧) انظر مجدى وهبة — معجم مصطلحات الأدب — مكتبة لبنان — بيروت — ١٩٧٤ ، وانظر مجلة عالم الفكر — المجلد السادس عشر العدد الأول ابريل — ١٩٨٥ ص ٧ وهذه الفكرة تناولها الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فى كتابه الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق — مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٤ فى باب الملاحم الوثنية •

١٨ — الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١١٧ • ١٩ — دفاع عن الفولكلور ص ١٦٧ •

٢٠ — الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى ص ١٠٥ •

المشاريع الأربعة
التى لم يكملها الدكتور عبد الحميد يونس

مصطفى شعبان جاد

رحل الدكتور عبد الحميد يونس وفى مخيلته الكثير يريد أن يحققه وكان يؤكد لى دائما أن رحلته الطويلة فى الحياة، لم تمكنه من تحقيق سوى جزء صغير من أحلامه .. وكنت عندما أسمعه يقول ذلك ، لا أجد أمامى مايمكن أن أعلق به . غير أن أشعر بضآلتى ازاء ما حققه وما يريد تحقيقه .. وأجدنى أتأمل ملامح وجهه ، أذكر ساعتها أننى كنت أشعر بكيانى يرتعد لهذا الجبل الضخم رغم بساطته ، وتتلاحق على مخيلتى أحداث كثيرة ، مثل قصة الارادة التى بدأها عندما فقد بصره ولم يبلغ السابعة عشر بعد .. ورسالته فى الماجستير عن الظاهر بيبرس والدكتوراه عن السيرة الهلالية ، ثم انشاء كرسى للأدب الشعبى ووضع مشروع انشاء معهد الفنون الشعبية ، ثم ادخاله لمادة الفولكلور فى معاهد وكليات العالم العربى ، هذا فضلا عن انشائه لمراكز دراسات الفنون الشعبية فى مصر والدول العربية من المغرب الى عمان ، ثم مجلة الفنون الشعبية .. وكتبه التى امتلأت بها مكتبات مصر والمكتبات العربية فى الفولكلور والنقد الأدبى والترجمة ، ثم سفرياته لدول العالم ، وجوائزه التى تحتاج لجهد مضنى لرصدها .. وأضعاف هذا كله مما أعرفه ولا أعرفه عالمه هذا المتسع كان يجعلنى أتلعثم عندما يقول لى : « اننى لم أحقق سوى جزء صغير مما كنت أريده » .

كان أستاذنا العظيم يملى على فى السنوات الأخيرة خطة مشروعاته المقبله .. كان أولها عمل كتاب موسع عن الأدب الشعبى ، بحيث يستوعب كل الفروع التى تندرج تحته . وكانت فكرته أن يبدأ بفصل عام لتعريف محدد للأدب الشعبى بعد عرض للمدارس والمناهج التى تشرح المصطلح ، ثم ينتقل بعد ذلك الى تحديد الفرق بين الأدب الشعبى والأدب الرسمى على أساس أن الفيصل الأول بينهما هو التعبير عن الوجدان الجمعى ، أى أن الأدب الشعبى هو ذلك الأدب الذى يعبر عن وجدان الجماعة ، موضحا ذلك بذكر الأمثلة من النصوص الشعبية وغير الشعبية ، وموضحا أيضا أن اللغة العامية ليست هى المعيار الأول للتفريق بين ما هو شعبى وغير

شعبى ، حيث أن هناك ماهو فصيح يدخل ضمن الأدب الشعبى ، وأن هنـاك ما هو عامى وليس شعبيا ٠

وكان يرى الدكتور يونس أن فصول الكتاب التالية ستشمل أجناس الأدب الشعبى المختلفة والعلاقات المتشابكة بينها بدءا بالأسـطورة، وموضحا كيف تدخل الأسـطورة ضمن علم الفولكلور ، ثم ينتقـل بعد ذلك الى الحـكاية الشعبية بأنواعها ، بحيث يكون هنـاك فصل خاص عن الملحمة وطبيعتهـا ، على أن تتوسـل الدراسة هنا بالمنهج المقـارن بين ملاحمنـا الشعبية وملاحم الغرب مثل الالياذة وأنشودة رولان وجلجامش وغيرها ٠ وكان الدكتور يونس يضع فى اعتباره ــ عند التخطيط ــ أهمية ضبط المصطلحات والمفاهيم التى تشمل الأدب الشعبى وأجناسه ، مما قد يقع فيه الباحثون فى هـذا المجـال من خطـأ ٠ ويستمر التخطيط المبدئى للكتاب على هذا النحو الى أن يشمل باقى أنواع الأدب الشعبى : الدراما الشعبيـة ، المثـل الشعبى ، النوادر والألغـاز ، الشعر الشعبى وأنواعه كالزجل والموال ٠٠ الخ ٠

أما مشروعه الثانى الذى كان يود أن ينهيه فى أسرع وقت ممكن هو تاليف كتـاب عن « الفروسية العربيـة » ، بحيث يتعرض فيه لشخصية الفارس العربى وأخلاقياته ، وارتباط الفارس دائما بالسيرة الشعبية التى اهتم المبـدع الشعبى فيها بشخصية الفارس البطل ، وكيف أن الفروسـيـة هى المقـوم الأول والأسـاسى لشخصية البطل فى السـيرة الشعبية ٠ وكان قد حدد فصلا خاصا عن علاقة الفارس بالفرس، وكيف أن الفرس يتخذ مكان الصدارة كأنبـل المخلوقات بعد الانسان ، ثم تتوالى فصـول الكتاب بعد ذلك بحيث يكون من بينها فصـلا عن أنساب الخيل وأهميتها والأفراس المشهورة منهـا ٠

ويعود اهتمام الدكتور عبد الحميـد يونس بموضوع الفروسية منذ بدأ ترجمـة كتـاب « حكايات كانتربرى » لمؤلفـه جيفرى تشوسر الانجليزى بالاشتراك مع الدكتور مجدى وهبه ، حيث تزخر هذه الحكايات بصـور ناطقـة عن شخصية الفـرس والفارس فى انجلترا ابـان العصور الوسطى ، وتكونت لدى الدكتور يونس عند ترجمته للكتـاب فكرة تأليف كتـاب عن « الفروسية العربيـة » ، وكتب فى مقـدمة « حـكايات كانتربرى » يقـول : « لايستطيع دارس للآداب الأوربية والعربيـة أن يغفـل الفروسية ٠ ولقد اشتهرت الفرس فى المجتمع العربى منذ الجاهلية ٠ والواقع أن الفرس قد صاغت الحياة بربوع الجزيرة العربيـة دهرا طويلا ، وتكاد تكون قديمـة قدم الأخبـار والروايات العربية ، ومن المسلم به أن الفرس اعتبرت مقياسـا من مقاييس الوجـاهة بين الجماعات البدوية والحضرية على السـواء ٠ ومثل العرب فى ذلك مثل الجماعات الأوربية ــ ومنهـا الانجليزية بطبيعة الحال ــ وليس من شك فى أن الأمراء وذوى اليسار هم الذين كانوا يملكون الأفراس ٠ وبلغ من أصالة الفروسـية عند العرب أن اللغة العربيـة زخرت بالألفاظ الدالة على أوصاف للفرس وأجزائهـا ومراحل عمرها ونتاجها ، وعرفت بيئات خاصـة بوفرة الأفراس ٠ واشتهر أحـاد بالخبرة العمليـة المرتبطة بتربيـة الأفراس ٠ وحرص المعنيون بالفرس على أصالتها وحمايتهـا من الهجنـة ، وحفظ هؤلاء المربون أنساب أفراسهم » (١) ٠

وقد أولى الدكتـور عبد الحميد يونس عناية خاصة بجمع المادة العلمية لهذا الكتاب ، ولعل تأخر أستاذنا الكبير فى اخراج هذا العمل للنشر هو كثرة المراجع التى كان يعود اليها ، فقـد أطـلع على مخطوطات وكتب ومصـادر متعددة ، وكان كلما اكتشف جديدا كان يؤجل الكتابة لحين ، وكان يقوم بما يشبه التحقيق لمعرفة مدى صـحة المعلومة التى يقـرأها فى

---

(١) جيفرى تشوسر / حكايات كانتربرى ، ترجمـة الدكتور عبد الحميد يونس ، د٠ مجدى وهبة ٠ مقدمة الكتاب، ص ٤٠ ٠

مرجع ما ، ويطلب منى تنظيم المعلومات التى حصل عليها للرجوع اليها وقت الحاجة ، وعندما تلقى دعوة لحضور مهرجان الجنادرية بالمملكة العربية السعودية طلب من مراكز البحوث هناك امداده بمعلومات عن مهرجانات الفروسية التى تشرف عليها المملكة ليضمها للكتاب • وكان هذا العمل مثل سابقه لم يخرج بعد من مرحلة التخطيط وجمع المادة العلمية •

أما المشروع الثالث الذى كان الدكتور يونس ينوى القيام به ، فقد كان مجرد فكرة تلح عليه من آن لآخر ، وكان يحدثنى عنه دائما ، لكنه سرعان ما يؤجله حتى ينتهى من مشاغله الكثيرة ويتفرغ له • وهو عمل « الموسوعة الأندلسية »• هذا العمل كان يراه جديرا بالاهتمام ، فالعرب ظلوا فترة طويلة فى أسبانيا تقرب من الثمانمائة عام ، امتزجت فيها الحضارتان ونشأ عن هذا التلاحم الكثير من الفنون والآداب والعادات والتقاليد ، وهى فترة محددة زمنيا وانتهت ، ويمكن — ترتيبا على ذلك — عمل موسوعة أندلسية تضم الأعلام والبلدان والفنون والآداب والحرف والعادات والتقاليد •• الخ وتشمل هذه المساحة الزمنية من تاريخ العرب • وترتب مواد الموسوعة على الأساس المعجمى الهجائى على أن يكون هناك كشاف بأسماء الأعلام والبلدان والفنون والوقائع • وهذا العمل كان سيحتاج الى جهد مضنى ، أو على الأقل فريق متكامل يقوم به ، لكن الدكتور عبد الحميد يونس كان كعادته يهوى اختراق الصعاب كأبطال الملاحم الذين نقرأ عنهم • وتفكيره فى عمل موسوعة كهذه ليس بغريب عليه فقد مارس العمل الموسوعى منذ أن كان شابا فى العشرينيات من العمر ، عندما بدأ مع الأستاذ ابراهيم زكى خورشيد والأستاذ أحمد الشنتناوى ترجمة دائرة المعارف الاسلامية وترتيب موادها وتصنيفها تبعا لحروف الهجاء العربية ، هذا فضلا عن تأليف « معجم الفولكلور» الذى يعد أول معجم عربى يصدر فى هذا التخصص العلمى •

والمشروع الرابع كان قد بدأه الدكتور عبد الحميد يونس بالفعل ، وكتب جزءا منه وهو كتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » ، وأستطيع أن أؤكد أن هذا الكتاب كان على بعد خطوات قليلة من المطبعة لسببين : الأول • أن الدكتور يونس أمضى فيه شوطا لا بأس به ، حيث كتب فيه ثلاثة فصول تقريبا ، الثانى — أنه طلب منى أن أنظم برنامجه اليومى خلال الشتاء بحيث يتفرغ لتكملة الكتاب تماما هذا العام ، وقد قال لى ذلك وهو فى الاسكندرية ، وجاء شتاء هذا العام متأخرا عن موعده ، وكأنه يعلن عن حزنه العميق لفقدان هذا الرجل العظيم •

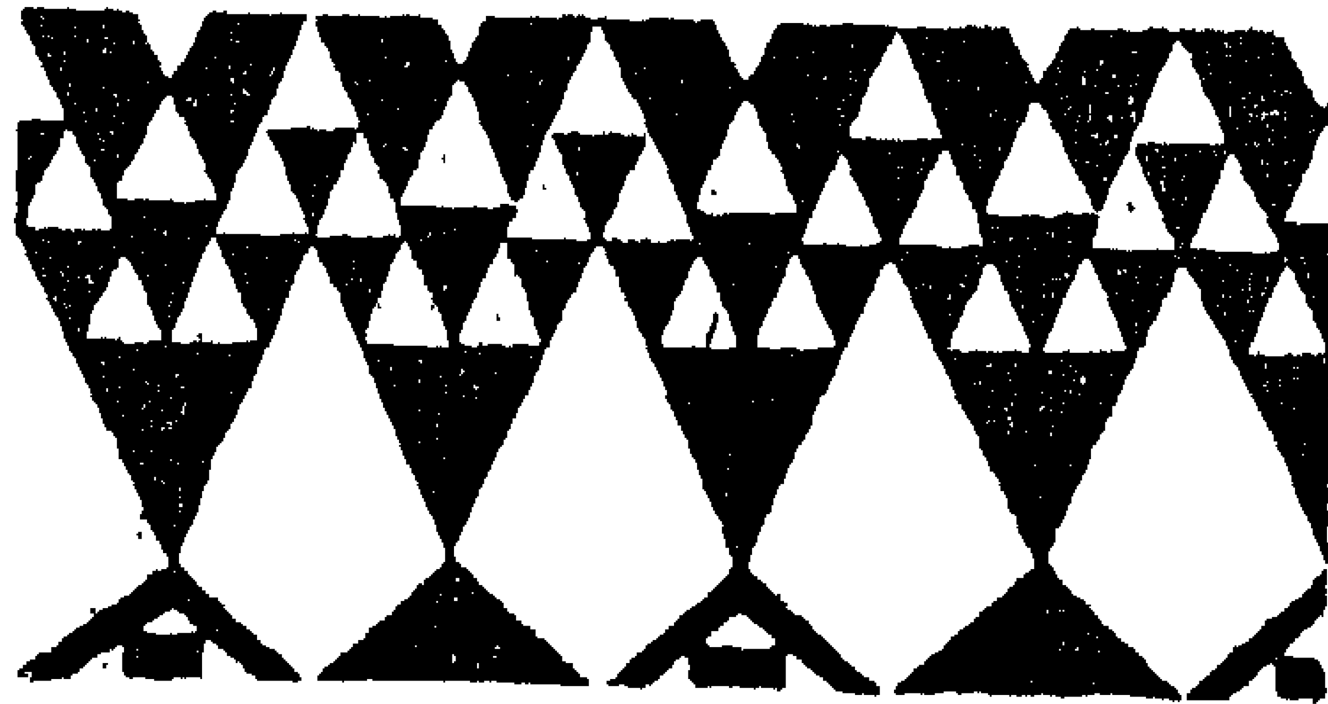
وكتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » يتعرض فيه أستاذنا لهذه الشخصية من الناحية التاريخية ومقارنة ذلك بالواقع الذى يفرضه الخيال الشعبى ، ويؤكد الدكتور يونس على أن شخصية الرشيد من الصعب الكتابة عنها بدقة نظرا للأحداث والمبالغات التى انتسبت له ، ويقول أستاذنا فى فصل بعنوان « أبعاد الشخصية » : « ارتبط اسم هارون الرشيد بالشرق وسحره وفتنته دهرا طويلا ، ولعله لايزال مرتبطا بالتصور الشعبى فى العالم بأسره ، ذلك لأن شخصيته مازجت أسطورة العصر الذهبى حتى أصبحت المشخص الوحيد لهذه الأسطورة • ومن الصعب على من يترجم للرشيد أن يستشف واقع حياته من ذلك الحشد الهائل الذى اقترن بسيرته وبأحداث عصره • ولم يتوقف الخيال عن المبالغة والتلفيق والاختراع ، ولم يستطع الرواة والاخباريون والمؤرخون أن يصدوا تيار هذا الخيال • واذا كان من المستحيل أن يعيد الفنان أو الأديب أو المترجم هارون الرشيد الى الحياة مرة أخرى ، فان من الممكن أن يحاول أحد هؤلاء أن يميط اللثام عن مقومات شخصيته ، بعد أن يتعرف على أبعادها ، مع التسليم بأن خيال القصاص وابداع الشعب كانت لهما وظيفة حيوية وفنية ، تطلبتها الحياة ، بعد أن أصبح الرشيد معلما من معالم التاريخ الشرقى والاسلامى » (١) •

(١) من مخطوطة كتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس •

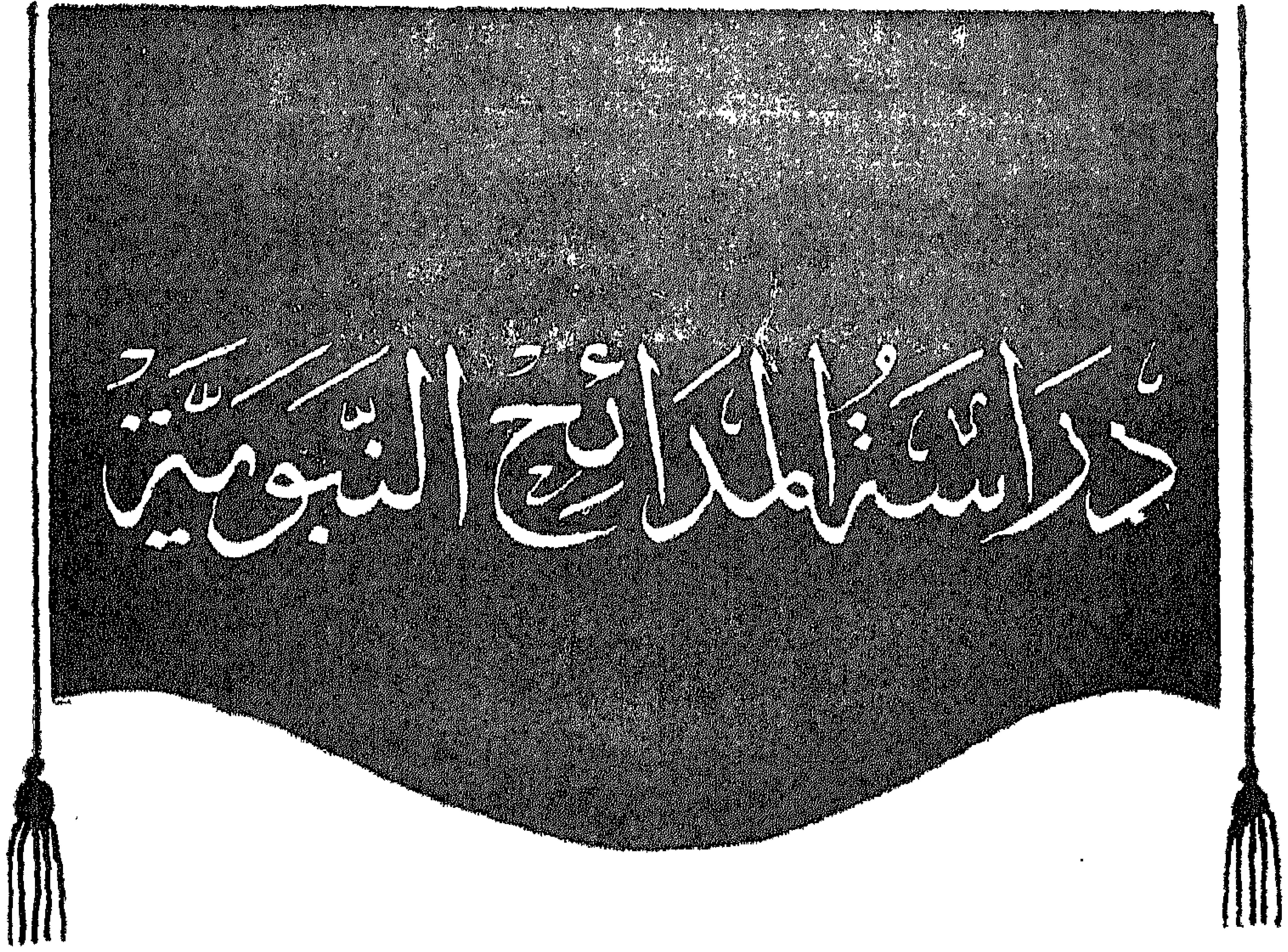
وكان الدكتور يونس قد أنهى الفصل الخاص بن قيام الدولة العباسية وقبلها مهد للصراع الذى نشأ بين عرب الشمال وعرب الجنوب ، وتعرض بطبيعة الحال للبرامكة ٠٠ الخ ، وفى الجزء الباقى من الكتاب فصلا عن هارون الرشيد فى الليالى (ألف ليلة وليلة) ، حيث استخلص فيه مدى الخيال الذى أضفاه الشعب على هذه الشخصية ، وقد تتبع أستاذنا « هارون الرشيد » بدقة ، حيث بدأ فى وصف شخصية الرشيد وسلوكه الصادر عنه من خلال نسبه « وكل من يعاشر المثال الذى جسم أسطورة العصر الذهبى ، وهو هارون الرشيد ، لايستطيع أن يتغافل عن العرق البدوى فيه ، فألقاب الملك وشارات الحرب ومراقب الديوان وكسى التشريف أستار شفافة ، تنم عن البداوة بصورتها العامة ، وعن مشيخة القبيلة بصورتها الخاصة ٠٠ وهل كان يستطيع أن يتخلص من أرومته العربية أو يتنكر لعصبيته القرشية أو يتناسى أصله الهاشمى ٠٠ ؟ » (١) ٠

هذه باختصار هى المشروعات الأربعة التى لم يتمها أستاذنا العظيم الدكتور عبد الحميد يونس ، ولعل مبدأ تواصل الأجيال الذى كان ينادى به دائما فى كل محاضرة أو مناسبة يلتقى فيها مع تلاميذه يفرض عليهم استكمال الطريق الصعب الذى بدأه ، ولعل أعظم احتفال يمكن أن نقدمه فى ذكرى هذا الرجل ، هو أن نسارع فى اتمام هذه المشروعات الأربعة معترفين له بالريادة فيها ومحققين المعادلة البسيطة العظيمة التى تقول : ط = أ + ز ٠ ويشرح أستاذنا هذه المعادلة بقوله أن الطالب = الأستاذ + الزمن ، أى أن طالب العلم ان لم يكن امتدادا لأساتذته من خلال الزمن المتاح له ، فانه ليس لعمله قيمة حقيقية ٠

رحمك الله يا أستاذى ٠



(١) المصدر السابق ٠



تحية شكر وتقدير لأستاذى

المرحوم الدكتور : عبد الحميد يونس

ماجدة أحمد قنديل

كان لى عظيم الشرف أن تفضل الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس بالاشراف على رسالة الماجستير التى تقدمت بها للمعهد العالى للموسيقى العربية عام ١٩٨٢ ، وكان عنوانها (المدائح النبوية والتراث الشعبى) .

وعلى الرغم من أن دراستى التخصصية فى مجال الموسيقى بشكل عام كانت بعيدة عن مجال الفنون الشعبية الا أنه من خلال الدراسات التمهيدية العليا لمرحلة الماجستير (قسم فولكلور) أتاحت لى الفرصة للتعرف على هذا الفرع من الدراسات وبعد اجتياز هذه المرحلة وجهتنى عميدة المعهد الأستاذة رتيبة الحفنى بأن أحاول الحصول على موافقة الدكتور / عبد الحميد يونس ليكون مشرفا على رسالة الماجستير وقد أسعدتنى موافقته وكان تعرفى عليه من خلال مؤلفاته وأبحاثه العلمية ومقالاته العديدة وأعمال كثيرة فى حقل الدراسات الشعبية والترجمة والمقالات النقدية والدراسات الأدبية الى غير ذلك من اهتماماته العلمية والفنية .

التقيت بالدكتور / عبد الحميد يونس وتعرفت عليه عن قرب واستمعت له كثيرا وناقشته في عدة موضوعات لاختار منها موضوعا لرسالة الماجستير يتناسب مع تخصصي الدقيق على أن يكون للموضوع شقان الأول الكلمة والثاني اللحن فعرض على موضوعا وعنوانه (المدائح النبوية والتراث الشعبي) ودار الحوار بيننا وكنت أتصور أن يكون العنوان (المدائح النبوية في التراث الشعبي) ولكنه أوضح لى أن المدائح النبوية أوسع مجالا وأثرا من أن نحددها في التراث الشعبي فحسب لأن فيها ثمرات الابداع الخاص من الشعراء والملحنين والمغنين ثم أن هناك تبادلا في التأثر والتأثير بين الابداع الخاص وبين التراث الشعبي الحي المتطور وهذا التفاعل جعلني أؤثر اختيار الموضوع بعنوان (المدائح النبوية والتراث الشعبي) لكي أجمع بين الابداع في المجالين الخاص والشعبي ·

وليس من شك أن الحافز الديني يعد من أهم الحوافز على الابداع الفنى ، وأن المدائح النبوية عنصر أساسي ومؤثر في الجانبين الموسيقى والغنائي · فجعلت اطار الدراسة محصورا في التراث الشعبي ، لأن المدائح النبوية بحكم موضوعها وبحكم مسارها المتواصل جعلت النصوص الأدبية فيها مما هو فصيح ، مع العلم بأن اخضاع هذه النصوص للانشاد جعل تأثيرها شعبيا · ثم أن الاحتفالات الدينية الشعبية اهتمت بالمدائح النبوية اهتماما كبيرا جعلها من الناحية الفنية ، في التقاليد وفي اللحن وفي الانشاد ، تتميز بين عناصر الفنون الشعبية الأخرى بطابعها الفنى والتقليدى ·

وناقشني أستاذى الدكتور / عبد الحميد يونس في تحديد المكان الجغرافى للموضوع فاخترت مدينة القاهرة لا لأنى أعيش فيها ولكن لأن المدائح النبوية تتسم فيها بالظهور والاجادة والتنويع وبذلك أستطيع أن أحاول الكشف عن فن المنشد المداح وما يمكن ان يكون له من الحرية في الاختصار أو الاطالة أو التكرار أو التنويع أو حتى استغلال اللحن والصوت والحركة في ابراز فنه وهذا ما نجده بطبيعة الحال في الاحتفالات بالمناسبات الدينية المتنوعة داخل مدينة القاهرة ، خاصة في المواسم الدينية المتعلقة بسيرة الرسول (صلعم) والتي كانت ولا تزال تدفع الى الانشاد الديني كمولد النبي وموالد آل البيت والاسراء والمعراج وليلة القدر والهجرة ··· الى غير ذلك من مناسبات دينية ·

وكنت التقى بعد ذلك بأستاذي الدكتور عبد الحميد يونس بصفة مستمرة من خلال متابعته لى في الرسالة ، وكنت أرى في كل لقاء استفادة جديدة وتشجيعا منه لمواصلة البحث فكنت دائما أبحث وأجمع وأكتب وأعرض عليه ما توصلت اليه وتوقفنا عند نقطة هامة وهي أن أبدأ الرسالة أولا بالتمهيد التاريخي للمدائح النبويه ،واستطعت أن أحدد هذا الجانب بتوجيهاته الرشيدة وبدأت بسيرة النبي المصطفى ومكانته الرفيعة في وجدان الفرد والجماعة ،ومن ثم كان من الضروري أن تكون هذه السيرة محصورة في مجال البحث بمعنى أن أتناول فيها النقاط الهامة التى لها صلة وثيقة بالمدائح اذ أنها بمثابة حجر الزاوية الذى يرتكز عليه كل مديح جادت به قريحة الخاصة والعامة وكان حديثه عن السيرة النبوية هى اضافة علمية أخرى لما نشر عن السيرة العربية ·

وتعرضت بعد ذلك للجانب الهام الذى يخدم البحث وهو السيرة النبوية الشعبية التى لها مكانها في الوجدان العربي وتمثل جزءا هاما من التراث الشعبي العربي ، وهى وان عبرت ـ كما يقول الدكتور يونس ـ عن خيال أملاه تصوير المثل الأعلى الا انها جعلت الدارسين الجادين يعترفون بالسيرة النبوية الشعبية وعلى رأسهم الدكتور / طه حسين · ذلك لأن الخيال الشعبي مزج بين الواقع والخيال في سيرة النبي المصطفى ولم يستطع المسلمون مقاومة هذا الاتجاه فجعلت أحداث السيرة معظم المفسرين والشعراء ومؤلفي المدائح يشيدون بمعجزاته وكراماته المتعددة ·

وعرضت على الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس الجانب التاريخي الآخر وهو المدائح النبوية في الأدب العربي وفي الأدب الشعبي وبالرغم من أنى وجدت أن هذا الجانب من التاريخ يحتاج الى متخصصين في الأدب بصفة عامة الا أنه

شجعنى على الاطلاع والمثـــابرة وأمدنى بالمراجع ودفعنى للكتابة فى هذا الجانب من العرض التاريخى وتمكنت من متابعـة المدائـح النبوية فى الأدب العربى وقد فرض على محور الدراسة التركيز على الشخصيات البارزة التى رفعت أعلام المدائح النبوية فى اللغة العربية ٠

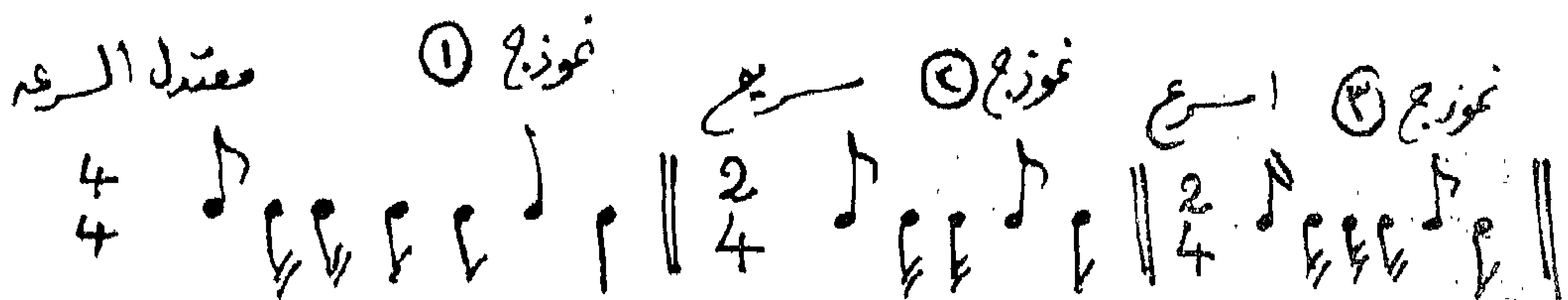
أما المدائح النبوية فى الأدب الشعبى فوجدت أن فيها الشعبية التى درج الباحثون على اعتبار العراقة والجهل بالمؤلف واللهجة العامية من أهم خصائصها ولكن المواجهة الواقعية ـ كما يقول الدكتور / عبد الحميد يونس ـ لهذا الأدب قد أثبتت أن العراقة تخالف التطور كما أن الجهل بالمؤلف لم يكن مقوما ثابتا **واذا أضفنا الى هذا أن الأدب الشعبى فيه العامى وفيه الفصيح** فقد صح عندنا لأن المدائح النبوية من أهم الشواهد على ذلـك ٠

وبعد أن فرغت من هـــذا الجانب التاريخى اتجهت الى الجانب الهام فى الرسالة وهو العمل الميدانى وأخذت بالمنهج التطبيقى من خلال هذا العمل ٠

ولقد أخذت هذا الجانب العملى لأعرضه على الدكتور عبدالحميد يونس فزودنى ببعض الملاحظات المفيدة التى بها أتقن تفريغ وترتيب مواد العمل الميدانى الذى قمت بجمعه وقال لى (**اذا كان المنهج العلمى قد فرض علينا المواجهة الواقعية للمادة الفنية وذلك بالعمل الميدانى فان التكامل لا يتم الا بتحليل النماذج التى أثمرها هـــذا العمل والذى قـــدم ثمرته باختيـــار النمـــاذج التى يقوم عليها التحليل**) وبدأت فى تحليل بعض النماذج المختارة من المدائح النبوية المجموعة من الساحات الشعبية ، وركزت بطبيعة الحال على الخصائص الموسيقية فى اللحن والأداء من حيث التدوين الموســـيقى للحن والايقاعات والضروب والسرعة والبطء وحدود الأصوات التى يتشكل منها اللحن والتعرف على المقام الموسيقى الغالب على هذه المدائح وكذلك التعرف على المسار اللحنى والقفزات التى تتخلل اللحن وأسلوب الأداء من حيث الصوت المنفرد والمرددين والتناوب بينهم٠

وقد لاحظت أن المدائح النبوية تتميز بأنها فى تحليلهـا لا تخرج عن استخدام بعض أجنـاس الموسيقى العربية التقليدية المتداولة خاصة جنس الراست والبياتى ويلاحظ انتقال الجنس المستخدم ليصور على درجات أخرى متنوعة غير درجةركوزه وأحيانا تتنوع الأجناس على درجة ركوز واحدة ويدور اللحن حول درجات متتابعـة بلا قفزات واسعة أقصاها الرابعة أو الخامسة مع وجود حليات وزخارف لحنية بسيطة ٠

والمدائح النبوية تصاحبها آلات ايقاعية متنوعة مثل الرق والطبلة البلدى والدف ، وهذه المدائح يغلب عليها الأداء الموزون بمصـاحبة الايقاعات البســـيطة المتنوعة فى اللحن الواحد ،ويتنوع الايقاع تبعا للسرعة والبطء فى الأداء ، ذلك لأن المداح مرتبط بحركة الذاكرين الذين يتمايلون يمينا ويسارا ويصدر عنهم صوت يشبه الهمهمة وهذه الحركة تبدأ مع أداء المداح بسرعة معتدلة ثم تصل بالتدريج الى أقصى سرعة وعندما يسرع الايقاع يختلف الميزان من $\frac{4}{4}$ الى $\frac{2}{4}$ وتختلط أيضا التراكيب الايقاعية ومثال ذلك :



وأحيانا يرتجل العـــازفون فى بعض المدائح ايقـاعات متنوعة مع مصـاحبة اللحن فيختلف ايقاع الرق والدف والطبلة البلدى مثال ذلك ٠

نموذج من ابتداء لحن مديح بمصاحبة الإيقاعات المختلفة



أما من جهة أسلوب الأداء فان المداح فى معظم الأحيان يبدأ بالصـــوت المنفرد وتردد المجموعة بعض الكلمات التى ينشدها المداح مثل ــ الله الله ــ عينى عينى ــ آه آه ــ ياه ياه ــ والمداح كثيرا ما يردد كلمـة واحدة عدة مرات مثل ــ مدد ــ آياليل ــ يا نبينا يا ، ومثل هذه الكلمات تصل فى التحليل الموسيقى الى أربعة وعشرين مازورة ميزان $\frac{4}{4}$ وأحيانا يحدث تداخل بينهم الى غير ذلك من ملاحظات فى الأداء ٠

وناقشنى أسـتاذى الدكتور / عبد الحميـد يونس فى هذا الجانب التحليلى فوجدت أن له دراية واسـعة بالنواحى الموسـيقية وله خلفية عظيمـة بتلك النواحى بحـكم ارتبـاط الأدب الشعبى بالموسـيقى والغنـاء وكنا نختلف فى بعض النقاط ونتفق فى الأخرى حتى فرغت من الجانب التحليلى من المدائح التى قمت بجمعهـا ،

وتعرضت بعد ذلك لموضوع هام وهو أن أعتنى بالنصوص العظيمة التى أصبحت على مر الأيام موضـوعا للانشاد والتلحين فاذا واجهنـا مداح البوصيرى مثلا فاننا نسـجل ما يمكن أن يطلق عليه المعلم البارز فى فن المدائح النبوية ، ذلك لأن البوصيرى يعد من فحول شعراء القرن السابع الهجرى وكانت قصائده من أروع القصائد التى نظمت فى مدح الرسـول « صلعم » **لذلك نجد الشعراء المحدثين مثل أحمد شوقى ينظمون على نهج البردة محتفظين بتقليد البوصـيرى والذى أصبحت مدائحه مشهورة بين العامة والخاصـة على السواء ٠**

هذا بالاضافة الى جمع وتدوين بعض المدائح النبوية المرددة عن طريـق الاذاعة والتليفزيـون والتى لهـا عدة نوعيات كالتواشيح والابتهالات والغنائيات التى تأتى على نمط ما يؤدى فى الموالد

والمدائح التى يرددها الفنانون بجانب أعمالهم الفنية وعلى رأسها مدائح البوصيرى وبعد ذلك قارنت بين النتائج التى استخلصتها من عملى الميدانى وبين العروض المرددة اذاعيا وتليفزيونيا فى مجال المدائح النبوية فمن هذه العروض ما أفاد من الانشاد الحى المتجول ، ومنها ما شجعت وسائل الاتصال السمعية والبصرية على ابداعه وأدائه من ناحية وعلى الاختيار والاقتباس فى المجال الشعبى المردد من ناحية أخرى ، وركزت بطبيعة الحال فى المقارنة على الخصائص الموسيقية وقد حرص أستاذى الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس أن أوضح فى هذه المقارنة الخصائص المميزة لكل نمط بشكل تفصيلى ٠

لقد ذكرت فى عجالة وتركيز شديد ما دار بينى وبين المرحوم الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس أثناء اشرافه على رسالة الماجستير ولا أستطيع أن أوفيه بالكلمات حقه على توجيهى وتعليمى مما عاد على بالفائدة الكبرى وقد شرفنى - رحمه الله - فى ختام هذا العمل بأنه كان عضوا فى لجنة المناقشة بصفته مشرفا على بحثى وقد كانت لملاحظاته وآرائه الثرية والقيمة أثرها فى اعداد هذه الرسالة وغيرها من رسائل فى المعاهد الموسيقية العليا ٠

رحم الله العالم الكبير وعزاؤنا فيه أنه ترك جيلا يحمل الراية من بعده ويواصل مسيرة البحث العلمى فى الكشف عن خصائص الابداع الشعبى المصرى والعربى ، ليس فى مجال الأدب الشعبى فحسب ولكن فى مختلف مكونات هذا الابداع الفنى الشعبى من فنون الموسيقى وغيرها من فنون تعبيرية وتشكيلية ٠

رحم الله العالم الأستاذ الكبير رائد حركة الفنون الشعبية العربية وألهم تلاميذه ومريديه وأسرته وأصدقاءه الصبر والسلوان ٠



الموت

فى الفكر الاغريقى

د . منيرة عبدالمنعم كروان

منذ أن وعى الانسان حقيقة وجوده فى هذا الكون ، أدرك أن الموت هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة (١) . فهو النهاية الطبيعية والحتمية لكل حياة ، بل أن الآلهة أنفسهم لا يستطيعون دفع الموت بعيدا عمن هو عزيز لديهم حينما يحين أجله (٢) .

والموت عند هوميروس هو بصفة عامة انعدام تلك المميزات والخصائص التى تجعل الحياة جديرة بأن نحياها (٣) فالانسان مكون من جسد وروح ، وعند الموت تترك الروح الجسد وتذهب للعالم الآخر ، بينما يبقى الجسد ، الجزء المادى القابل للفناء ، فريسة لما قد يفعله به الأحياء سواء خيرا أو شرا (٤) .

فبحلول الموت يتلاشى الانسان بكل حيويته وفطنته وذكائه ، ولا يبقى سوى طيف لا حول له ولا قوة (٥) ، وهو ما أفزع أخيليوس أشد الفزع وجعله يصرخ قائلا ان الحياة على الأرض ولو كانت قاسية ، لهى أفضل من الجلوس على كرسى الحكم فى مملكة الأشباح (٦) .

---

(١) Taylor, H.O : Ancient Ideals, p. 171.

(٢) Homer : Ody. III, 236.

(٣) Guthric, W.K.C. : Orpheus and Greek Religion p. 149 «In Homer the generally accepted notion is that death is the negation of all the attributes that make life Worth living».

(٤) Homer. II, I, 3.

(٥) Taylor, H.O. : Op. Cit., p. 161.

(٦) Homer : Ody. XI, 485-491.

ولكن هـذا النفور من الموت وعالمه لا يؤدي بالضرورة الى الجبن وتجنب مـلاقاة المـوت بأية وسيلة ، على العكس من ذلك فان هوميروس يمجد الشـجاعة فى القتـال ويعلى من شأن الموت فى ساحة الوغى (٧) . وما دام الموت هو النهـاية المحققة والحتمية ، سواء للمتقاعس الذى لا يعمل شيئا وللبطل المقدام الذى ينجز الكثير (٨) ، فمن الخير أن يموت الانسان بطلا ، على أن تلصق به صفة الجبن والتخاذل حتى فى مـوته . وفى قصيدة «انساب الآلهة» يشرح هسيودوس قصة الكون والخليقة ويرى أنه فى البدء كانت الفوضى ، وأن الكون نشأ من زواج السماء والأرض ، وأن الكون مر فى بداية نشأته بحركة بطيئة لكنها متصلة من الفوضى الى النظام (٩) .

ولقد قسم **هسيودوس** التاريخ خمس مراحل : أولها عصر الذهب ، أى عصر السلام والكمال ، وفيه عاش الناس يرفلون فى السعادة ، وكانت الأرض تنتج الطعام للناس من تلقاء نفسها وكان أهل ذلك الزمان لا تدركهـم الشيخوخـة ، ثم ماتوا ، وكأن موتهم أشبه بنوم خال من الآلام . ثم خلق الآلهة جيلا آخر هو العصر الفضى ، وهو أحط منزلة من العصر الأول ، وفيه عاش البشر الى أن بلغ عمرهم مائة عام . ثم خلق زيوس جيلا آخر فى العصر النحاسى ، رجالا أعضاؤهم وأسلحتهم وبيوتهم من نحاس ، وحارب بعضهم بعضا فسلط عليهم زيوس الموت الأسود .

ثم عاود زيوس التجربة وخلق جيل الأبطال الذين حاربوا فى طروادة ولما مات هؤلاء سكنوا بأرواحهم الخالية من الهموم فى جزر الأبرار وجاء بعدهم عصر الحديد ، عصر الحزن والبغضاء لا راحة فيـه لأحد من الأسى والارهاق نهـارا والهـلاك ليلا (١٠) .

هذه النظرة التشاؤمية التى قدمها هسيودوس فى « **الأعمال والأيام** » توضح بما لا يدع مجالا للشك أنه يرى أن البشرية تسـير من سيء الى أسوأ ، لكنها مع ذلك تمدنا ببعض النقاط المهمة حول تصور هسيودوس للموت وللحياة فيما بعد الموت .

فالموت مقترن عند هسيودوس ، كما هو فى الذهن الاغريقى عمـوما ، بالنوم ، ومن تحبهـم الآلهة تجعل موتهم نوما هنيئا خاليا من الآلام . ولكن فى أحيان اخرى يكون الموت عقابا ينزله الآلهة بالبشر لسوء سلوكهم وفسادهم مثلما حدث فى العصر النحاسى .

ان حديث **هسيودوس** عن المصـير فيما بعد الموت قاصر على الاشارة الى جزر الأبرار وانتقال جيل الأبطال اليها بعد موتهم . أما بالنسبة لمصير الموتى العاديين فلم يشر اليه هسيودوس ، وقد يكون ذلك لتوافق تصوره مع تصور هوميروس .

وفى مواكبة التطور السياسى والاقتصـادى والاجتماعى الذى طرأ على المجتمع الاغريقى تطور الشـعر من الملحمى الى التعليمى ثم الى الشـعر الغنائى وذلك لتزايد احساس الفرد بذاته(١١) .

ومن أهم أشـكال الشـعر الغنـائى **الشـعر الاليجى** . ولقد نشـأ الوزن الاليجى بادخـال تطوير على الوزن السداسى الملحمى وذلك لجعله مناسبا أكثر للغناء (١٢) .

ولقد كان كاللينوس من أوائل الشـعراء الغنائيين الذين استخدموا الوزن الاليجى ولـه أبيات يحث فيها مواطنيه على الدفاع عن مدينتهم ضد الأعداء ، يقول فيها :

ان المدينة كلها لتحزن على موت رجـل ذى
قلب شجاع
وهو يبدو أثناء حياته كما لو كان نصف اله

---

(٧) د. لطفى عبد الوهاب : « عالم هوميروس » . عالم الفكر . مجلد ١٢ العدد ٣ لسنة ١٩٨١ .

(٨) Homer : IL, IV, 279-282. (٩) Hesiod : Theory, 116-153.

(١٠) Hesiod : Works and days 1974, ff. عن التشاؤم فى قصائد هسيودوس وتأثيره فى المسرح الاغريقى انظر F. Solmsen : Hesiod and Aescholus, pp. 124, ff.

(١١) يقول العالم M. I. Finley عن ارتباط الشعر بالمجتمع «Poetry underwent a series of interesting changes, reflecting something» Finley M.I : the Ancient Greeks, p. 92.

(١٢) Bowra, C.M ; Early Greek Elegists, p. 6.

فقوته حصن منيع يحمى من حوله
وهو ينجز وحــــده مـــا ينجـــــزه رجـــــال عديدون (١٣) ·

وهذه الأبيات تحث على القتال والموت فى ساحة **الوغى بشجاعة ، فلن يطمس الموت ذكر الأبطال الشجعان بل ستظل شجاعتهم وذكراهم فى قلوب أهل مدينتهم وسوف يبكونهم ويحزنون عليهم ،** وهو نوع من العزاء والسلوى · ومع نهـــايات القرن الســـــابع ظهـــرت اليجيــــات ممنرمسوس الكولونونى العاطفية ، وفيها يتغنى ببطـــولات اغريق آسيا الصغرى وكفاحهم ضد الليديين ، لكنه يكرس الجزء الأكبر منها للحديث عن الحب والشباب والتحسر على أيام البهجة والمرح التى ولت واقتراب الشيخوخة ومن بعدها الموت يقول C.M. Bowra **عن أشعار ممنرموس :**

«On the whole his verses are full of a sweet melancholy of a delicious sadness which may come to a man after he has eaten and drunk well. They recall those marvelous Elizabethan songs which in a vigorous full-blooded life of action lamented the futility of living and the inevitability of the grave» (14)

ومن أجمل ما كتبه ممنرموس عن الحياة والموت :
« أننا كأوراق الشجر تنمو فى وقت الربيع »
والتى تسرع أشعة الشمس بتفتحها
وهكذا فاننا لا ندرى فى غمرة استمتاعنا بشبابنا
هل تخبىء لنا الآلهة أياما سعيدة أم أياما قاسية
ان هناك قدرين ينتظرانك · الأول فيه الأسى
الذى تبعثه الشيخوخة ، والثانى يعطيك هبــــة الموت
فان عمر الشباب قصير وسرعان ما ينتهى
بمثل سرعة انتهاء فترة الغروب
وعندما تنتهى ساعتك وتمر
فان الموت بالتأكيد افضل من الحياة » (١٥)·

ورغم نغمة الحزن التى تسرى فى هذه الكلمات ، فان ممنرموس يرى أنه من الخير أن يموت الانسان فى سن معقولة نسبيا قبل ان يتجرع مرارا كئوس الشيخوخة وقبل أن يبلغ من العمر أرزله (١٦)·

وإذا ما انتقلنا الى أشعار **تيرتايوس الأسبرطى** فسنجدها بحق تجسيدا للشخصية الاسبرطية ، لذا ظلت تغنى حتى بعد مضى عدة قرون عــــلى وفاته (١٧) ·

وتدور احدى مقطوعاته الشعرية حول مفهوم الفضيلة ، وكيف يكون الرجل الفاضل فى حياته ومماته من وجهة النظر الاسبرطية · **وتصــــور تيرتايوس للرجل الفاضل قريب الى حد كبير من صورة هكتور كما رسمها هوميروس ،** فهو رجل يعيش ويموت من أجل شعبه ومدينته ويصـــور الشاعر المكاسب التى تعود على الرجل الفاضل فى موته وفى حياته ، وهو يقدم الموت على الحياة ، ممـــــا قــد يثير تعجب البعض ، لكن العــــالم C. M. Bowra يقول :

The order need not worry us and is adopted presumably because Tyrotoeus thinks that death is more likely and more satisfactory in such a case than life. (١٨)

يقول تيرتايوس فى هذه المقطوعة الشعرية ان الرجل الفاضل اذا ما لقى حتفه دفاعا عن وطنه فان ما سوف يجنيه فى موته سيكون عظيما ·

« فسوف يرثيه الشباب والعجائز
وسوف تبكيه المدينة كلها فى أسى عميق
وسيبقى قبره علما يعرفه جميع الناس
وكذلك أولاده ، وأولاد أولاده ، ومن يأتون من بعدهم ·
فلن تموت شهرته العظيمة أو اسمه
وانما سيظل خالدا ، حتى فى باطن الأرض » ·

ان سيرة الرجل الفاضل سوف تبقى الى الأبد بين أهله ، وسوف يتردد اسمه على الدوام بين جدران مدينته · فهو سيبقى فى موته ، كما كان فى حيـــاته ، منتميا اليهم ، وسوف يحتفظون بذكراه فى قلوبهم ، وهذا هو الخلود كما تصوره تيرتايوس ·

وهو معنى قريب مما كتبه **سولون** فى أحـــد أشعاره عن موقفه من الحياة والموت اذ يقول :

---

(١٣) Frag. 1, 18-21.
(١٤) Bowra, C.M. : Op. Cit., pp. 17-18.
(١٥) Frag 2, apud Bowra, C.M. : Op. Cit., pp. 19-20.
(١٦) Oliva, P. : The Birth of Greek Civilization, p. 173.
(١٧) Bowra, C.M. : Op. Cit., p. 42.
(١٨) Ibid, p. 66.

**« ليتنى لا أمضى الى الموت غير مبكى على
بل ليت أصدقائى يذرفون الدمع ويحزنون لموتى »**

فهو يأمل ان يبكيه الأصدقاء ، وان يشعروا بالحزن والأسى لفقده عندما يموت . وهو معنى يقترن بما كتبه تيرتايوس ، وان كانت رغبة سولون مغرقة فى الذاتية ، بل فى الأنانية .

أما **ثيوجنيس الميجارى** الذى تنسب اليه الكثير من الأشعار الحكمية ، فقد ازدهر حوالى عام ٥٤٠ ق.م ، ولقد كتب العديد من القصائد التى وجهها لصديقه الشاب كيرنوس .

ويرى ثيوجنيس ان قصائده تلك سوف تخلد صديقه كيرنوس حتى بعد موته ، ويخاطبه قائلا :

**وحتى فيما بعد ، عندما تهبط
الى ذلك العالم المظلم والكئيب
فان الموت لن يمحو شهرتك ، وانما
سيظل الناس يحفظون فى ذاكرتهم
اسم كيرنوس » (١٩)**

ويؤكد ثيوجنيس هنا ان شعره يمنح أولئك الذين يمدحهم حياة بعد الموت . وهذا الخلود الذى يكفله الشعر ليس مجرد كلمة جوفاء ، وانما هو بعث حقيقى للذين يخلدهم الشعر ويمدحهم (٢٠) .

وفى بعض الأحيان يسود التشاؤم فى أشعار ثيوجنيس ، فهو لا يأمل فى الحياة الدنيا ولا فى الآخرة ، ويقول عن البشر :

« ألا يكونوا قد ولدوا قط هو أفضل ما كان من الممكن ان يحظى به أبناء الأرض من القدر أما اذا ولدوا بالفعل فعليهم ان يمضوا بسرعة نحو أبواب هاديس ، ليرقدوا هناك فى القبر تحت كومة من تراب الأرض » (٢١) . ولقد انعكست هذه النظرة التشاؤمية فى تراجيديات سوفوكليس .

ومع نهايات القرن السادس ق.م بدأ فن كتابة الابجرامات فى الظهور وظل يتطور حتى وصل الى أقصى ازدهار له ابان العصر السكندرى . والابجرامه تخليد لذكرى أحد الاشخاص تنقش على قبره . وأقدم ما عثر عليه من الابجرامات يرجع الى نهاية القرن الثامن ق.م لكنه وجد على درجة من السوء لا تسمح بدراسته (٢٢) .

أما المثال الكلاسيكى للابجرامات فهو ما كتبه Cleobulus **على قبر ميداس** Midas

ولقد أسهم سيمونيديس فى تطوير واثراء هذا الفن حتى نسب اليه (٢٣) . وينتمى سيمونيديس الى جزيرة كيوس . ولقد ولد قبل منتصف القرن السادس ق.م وعاش حتى سن متأخره ، ولقد عاش بعض الوقت فى أثينا تحت حكم **بيزستراتوس** ، ثم انتقل ليعيش فى صقلية . وكتب سيمونيديس معظم أعماله فى القرن الخامس ق.م (٢٤) .

ولقد نظر سيمونيديس الى الموت على أنه كارثة يمكن أن تحل بالانسان فى أية لحظة ومن ثم يجب أن يكون مستعدا لها (٢٥) .

ويشترك سيمونيديس مع معاصره الأصغر بنداروس فى نظرته التشاؤمية ، فحينما نظر بتأمل الى الحياة وجد الموت حاضرا فى كل مكان وكل لحظة ، وراعه كيف تنتهى الحيوية والقوة والثروة فى لحظات ، فكتب (٢٦) .

**«ان كل الأشياء تنتهى الى خاربيديس المخيف(٢٧)
حتى الفضائل الكبرى والثروة »**

---

(١٩) L. 243-247.

(٢٠) Bowra, C.M. : Op. Cit., p. 166.

(٢١) L. 425-428.

(٢٢) Bowra, C.M. : Greek Lyric Poetry, p. 312.

(٢٣) Bowra, C.M. : Greek Lyric poetry, p. 322.

(٢٤) Oliva, P. Op. Cit., p. 177.

(٢٥) Bowra, C.M. Op. Cit., p. 325.

(٢٦) Frag. 9 D.

(٢٧) كان خاربيديس وسكيلا فى الأساطير الاغريقية اثنين من وحوش البحر ، يعيشان فى كهوف تقع على طرفى مضيق مسينا ، الذى يفصل بين ايطاليا وصقلية .

ويقال أنهما كانتا تسحران بحارة السفن المارة بهذا المضيق . ولقد كانت سكيلا فى الأصل حورية جميلة احبها جلوكوس ، وحينما طلب من كيركى أن تعطيها دواء الحب الساحر اعطتها كيركى سما حولها الى وحش . ويتجسد خاربيديس على هيئة دوامة مخيفة قاتلة .

Lexicon Universal Encyclopedia, Vol 17, S. Scylla and Charybdis.

ولقد ساعد على تقوية هذا الشعور تجاه الموت فى نفس سيمونيديس عدم انضمامه لأى من العبادات السرية ، **الأورفية** وغيرها ، التى كانت تعد أتباعها بحياة سعيدة فى العالم الآخر وتنزع من نفوسهم الخوف من الموت (٢٨) .

ولقد كتب سيمونيديس عن الانسان والموت يقول :

« ان قوة البشر ضئيلة ، وان ما يخططون له قول يسعهم تحقيقه .

ففى حياتهم القصيرة لا ينالون سوى المتاعب ثم ينقض عليهم الموت الذى لا مهرب منه ، وبدون تمييز يساوى بين النبيل والوضيع » (٢٩) .

وفى أحد أشعاره التى يخاطب فيها كلياس بمناسبة موت صديقه ميجاكليس يقول سيمونيديس :

« كلما رأيت قبر ميجاكليس

فاننى أشفق عليك ، أيها الشقى كلياس ، لما لقيته) (٣٠)

فالموت لا يثير فى نفس سيمونيديس سوى الحسرة والألم والحزن ، فلا أمل فيما يأتى بعده ولا تطلع لحياة أخرى .

ولقد برع سيمونيديس أكثر ما برع فى كتابة القبريات ، حتى أصبح هذا الفن ينسب اليه دون غيره (٣١) .

ولكنه ، مع ذلك ، يسخر من أولئك الذين يحاولون تخليد أنفسهم سواء ببناء التماثيل الضخمة ووضعها فوق القبور ، أو بكتابة شواهد القبور الفخمة ، ويقول عنهم : (٣٢) .

«من من أولئك الذين يثقون فى قدرتهم الذهنية سيمدح كيلوبولوس من ليندوس

عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربيعية اليانعة

ووهج الشمس الساطعة ، وأشعة القمر الذهبية ودوامات البحر العاصفة

يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجرى ؟

كل الأشياء أقل قدرا وقدرة من الآلهة

فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيد بشرية

وأحمق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد ذكراه » (٣٣)

فى حين تأخذنا الشاعرة الليسبية الرقيقة **سافو** من خضم هذه النظرة السوداوية للموت ، والعالم الآخر . فهى تؤكد فى أشعارها أن كل من جنى من ورود بيريا (وتعنى بها الفنون (٣٤) فسوف يخلد بعد موته وسيلقى مصيرا مشرقا فى العالم الآخر .

تخاطب سافو امرأة جاهلة لم تعرف شيئا من الفنون فتقول لها انها ستهيم فى العالم الآخر ، مهملة غير مأسوف على موتها . **أما سافو فستبقى** أبد الدهر خالدة بفضل أغانيها التى الهمها اياها الآلهة (٣٥) . **لذلك فان سافو لا تخشى الموت، بل انها فى بعض اللحظات تتوق للاقاته ، فعندما** تشتد بها المحن ، وتضيق بها السبل **لا تجد** المهرب أو الخلاص سوى فى الموت . **ولقد عبرت** عن هذه الرغبة بدرجة عالية من **الصدق يجعل** من يقرأ أشعارها يلمس رغبتها **الأكيدة** فى الموت » (٣٦) .

فقد كتبت سافو : (٣٧)

« ان رغبة فى الموت تتملكنى ، وأتشوق

لرؤية شواطىء أخيرون الندية

المغطاة بأزهار اللوتس .

ومن المحتمل أن سافو كانت تأمل فى أن تلقى نفس مصير أورفيوس وأن تسكن السهل الألوسى بعد موتها ، وتبقى خالدة فى ذاكرة الزمان(٣٨) أما الشاعر **اناكريون** الذى ولد عام ٤٧٠ ق.م ،

---

(٢٨) Bowra, C.M. Greek Lyric Poetry, p. 324.

(٢٩) Frog, 9, D.

(٣٠) BoWra, C.M. : Greek Lyric poetry, p. 341.

(٣١) Ibid., p. 322.

(٣٢) Frag, 581.

(٣٣) هذه ترجمة د. أحمد عثمان لهذه الشذرة لسيموثديس والتى نشرها فى كتابه الشعر الاغريقى . تراثا انسانيا وعالميا ص ١٦٢ .

(٣٤) بيريا هى مقاطعة فى شمال تساليا ويقال ان ربات الفنون كن يسكنها .

(٣٥) Frag. 55.

(٣٦) Bowra, C.M. : Greek Lyric Poetry p. 192.

(٣٧) Frag 95, 11-13.

(٣٨) BoWra, C.M., Greek Lyric Poetry, p. 207.

والذى كتب العديد من الأشعار الجميلة التى تمتاز بسلاسة لغتها ، فقد تملكته مشـــاعر الكراهية تجاه الموت والشيخوخة ·

وفى خوف من تارتاروس
فاننى انتحب ، فأعماق الموت مخيفة ، والطريق الى تارتاروس صعب ، وليس هناك من سبيل لمن نزل اليها كى يصعد مرة أخرى » (٣٩)

وانا كريون ـ كما يقول C.M. Bowra لا يسمح بأية أفكار خادعة حول فكرة المـوت ولا يرى أى عزاء فى اقتراب الشيخوخـة ثـم **الموت (٤٠) وأعظم الشـعراء الغنائيين الذين عرفتهم بلاد الاغريق هو بنداروس ،وله من الثقل فى مجال الشـعر الغنائى مثل مالهوميروس فى مجـال الشعر الملحمى ، ولكن الاختلاف بينهما حول الموت والعالم الآخر اختلاف بين ·**

فبينما يرسم هوميروس صورة باهتة لحيـاة الأرواح فى العالم الآخر ، صورة تخلو معالمها من الوضوح والتحديد ، فان بنداروس يقدم من خلال أشعاره صورة مختلفة تمام الاختلاف ، وهو يؤمن بأن الموتى يحاسبون بعد موتهم على أفعالهم فى الحياة الدنيا ، وأن كلا من الصالح والطالح يلقى مصيرا يتفق وما قام به من أعمال فى دنياه (٤١)

ويقول السيد Nor Wood ، عن أشـعار بنداروس حول الموت :

Concerning the soul and its destiny pindar has left us passages that are among the most beau-.iful and impressive that he, or indeed any other Pagan, ever Wrote». (٤٢)

وفكرة خلود الروح فكرة قديمة ومطروقة ، لكن بنداروس هو أول من وضح أن الروح خالدة لأنها الهية (٤٣) ، فهو يقول :

« ان أجساد جميع البشر خاضعة للموت القاهر
أما ذلك الطيف (الروح) الكامن فى داخلهم فيبقى
لأنه وحده آتى من الآلهة ، فهو ينام
حينما تنشط الأعضاء ، وعندما تنام ، فانه
يطلعنا فى أحلام عديدة على ما سيأتى من نعـم ونقم » (٤٤)

وفى « **الأوليمبية الثانية** » تظهر لأول مرة فى الأدب الأوربى عامة فكرة أن الموتى فى العالم الآخر يحاسبون على أساس أخلاقى بحت · فقد كتب بنداروس :

ان أرواح الموتى الشريرة تلقى جزاءها هنا ·
فتحت الأرض هناك من يعاقب على الخطايا التى ارتكبت فى الحياة الأولى ·
وهو يلقى حكمه فى عدوانية وصرامة ·
لكن أرواح الصالحين تنعم دائما بأشعة الشمس
وهم يحيون حياة سهلة ميسرة
ان أولئك الذين حفظوا ايمانهم يحيون
حياة خالية من الدموع بجانب الآلهة ، أما الآخرون
فيعيشون فى عذاب لا تستطيع عين أن تراه
أما كل من تحمل ، وحفظ روحه نقية ، لمدة ثلاث دورات
فانه سينقل الى برج كردونوس عبر طريق زيوس
وحول جزر المباركين تهب رياح المحيط
وتشع الزهور الذهبية ، بعضها (سقط) على الأرض
من الأشجار المتلألئة ، وبعضها يعيش فى المياه
وسوف تزين أيديهم وجباههم أكاليل مما جدلوه بأنفسهم
بينما يجلسون بجانب عرش رادامانثوس ، الذى عينه زيوس القوى ·
ليقدموا له المساعدة كمستشارين عادلين

فى هذه الأوليمبية تظهر بوضـوح تأثيرات العقيدة الأورفية ، ويؤمن بنداروس أن كل من تلقى أسرار هذه العقيدة سـوف يلقى مصـيرا أفضـل بعد الموت · وهو ما يذكره أيضـا فى « المراش » : (٤٦)

---

(٣٩) Ibid., p. 306.
(٤٠) Ibid,. p. 306 «Ana Creon allows himself no illusions and no consolation about old age or death».
(٤١) Muller, K.O : History of literature of Ancient Greece, p. 229.
(٤٢) Norwood, C : Pindar, p. 60.
(٤٣) Ibid., p. 61,
(٤٤) Frag. 116.
(٤٥) Pindar : Second Olympian. VU 56-80.
(٤٦) Frag. 121, 137, a.

مبارك هو ذلك الذى رأى هذه الأشياء
قبل رحيله الى باطن الأرض فقد عرف نهاية الحياة
كما عرف بدايتها على يد الاله زيوس

هذه الاشارات والشذرات وغيرها تعكس تعاليم العقيدة الأورفية (٤٧) ، بل أنها تشبه فى مضمونها « الألواح الذهبية » التى كانت توضع فى قبور الموتى من أتباع تلك العقيدة (٤٨) .

واذا ما انتقلنا الى المسرح الاغريقى ، وهو قمة تطور هذه الأشكال الفنية والبوتقة التى انصهر فيها الموروث الأدبى ليخرج فى صورة أكثر كمالا وبهاء ، سنجد أن الاله ديونيسوس ، الذى انبثق المسرح من طقوس عبادته ، قد ذاق مرارة الموت على يد التيتان لكنه بعث مرة أخرى ، فهو لذلك يجسد الحياة والموت معا .

والموت والعالم الآخر هو الموضوع الذى نكرس له هذه المقالة ، ونعالجه تفصيلا من خلال عناصره المختلفة ، لكننا نود هنا أن نستخلص بعض الآراء التى وردت فى التراجيديات الاغريقية حول الموت .

فالموت هو النهاية الطبيعية لكل حياة وهو آخر رحلة يقوم بها انسان (٤٩) . لذلك لا يجب الحكم على انسان بأنه سعيد أو شقى الا بعد انتهاء هذه الرحلة ، أى بعد موته (٥٠) .

والموت فى حد ذاته كريه ، والخوف منه من أبرز العوامل التى شكلت اللاهوت الاغريقى(٥١) ولقد ظهر الخوف من الموت فى كل ما خلفه الاغريق من شعر ملحمى وغنائى ومسرحى ، وحتى فى الرسوم والنقوش الجنائزية .

ولعل أبرز ما يوضح خوف الأغريق ونفورهم من الموت ، انهم اعتبروه نوعا من الدنس(٥٢) فمن العادات الاجتماعية التى شاعت فى أثينا وضع اناء يحتوى على ماء نظيف بجانب بيت المتوفى ليغسل كل من يخرج من البيت يديه ويطهرهما من دنس الموت (٥٣) .

رغم الخوف والكراهية المتأصلة فى نفوس الاغريق تجاه الموت ، فان بعض الشخصيات المسرحية كانت تتشوق اليه وترى فيه الخلاص والراحة . ولا يعنى هذا أن ذلك كان سمة عامة فى المسرح ، لكن بعض الشخصيات تفضل الموت على الحياة بسبب ظروفها الخاصة : فعندما تصبح آلام العيش أكثر مما يحتملها انسان ، فليس هناك أفضل من الموت .

وعندما يفقد الانسان كل أمل فى الحياة ويرى أن لا شىء هناك يستحق أن نحيا لأجله ، فانه يفضل الموت على حياة هذا طابعها . وعندما يكون لزاما على انسان أن يلقى الموت فيجب أن يلقاه بشجاعة ولا يجبن فى مواجهته ، فالموت المشرف لا يقل فى قدره عن الحياة ذاتها .

ان أهم ما يحزن **اليكترا** فى حادثة مقتل أبيها **اجاممنون** ، هو الطريقة المهينة التى مات بها وليس الموت نفسه ، فلو انه مات ميتة تليق به فى ساحة الوغى لما حزنت كل ذلك الحزن وهناك ملحوظة أخرى نخرج بها من المسرحيات تتعلق بنظرة الاغريقى لموت الرجل وموت المرأة .

اذ يبدو أن الوضع الاجتماعى المتدنى للمرأة الاغريقية ، ونظرتهم اليها باعتبارها مواطنا من الدرجة الثانية ، قد انعكس فى تقييم المجتمع لموتها . فقد نظر المجتمع الاغريقى لموت الرجل على أنه كارثة كبرى ، فهو يحمل اسم العائلة وبموته ينتهى ذكرها ، لكن موت المرأة ليس بذى قيمة لذلك تقول افيجينيا لاورسيس انها على استعداد أن تموت بنفس راضية كى تنقذه ويصل بيته سالما لأنه بموت الرجل تنهار الأسرة ، أما موت النساء فلا قيمة له .

---

(٤٧) Norwood, G. : Op. Cit., p. 61 . Dickinson, G.L : The Greek view of life, p. 40.

(٤٨) Adkins, A.W.H. Merit and Responsibility. p. 141.

(٤٩) Idem : TPAX. 874-875.

Ibid, 1-3.

Brandon, J.G.F : The Judgment of the Dead, p. 95.

«The fear of death was the primary which, inspired the eschatology of both Greek and Graeco-Roman society». Adkins, A.W.H. Op. Cit., p. 89.

Ghul and Koner ; The life of the Greeks and Romans, p. 290.

ويتكرر هذا المعنى مرة أخرى على لسان افيجينيا حين تقول انه من الأفضل أن تموت عدة سيدات لو أن ذلك يحفظ لرجل واحد حياته • ورغم أن هذه الاشـــارة محددة بزمن الحرب ، فانهـــا تنطلق كذلك من نظرة المجتمع وتقييمه للمرأة حية وميتة •

ولقد ظل الموت لغزا محيرا لا تستطيع عقول البشر أن تفسره • ورغم تعدد المذاهب الفلسفية والمعتقدات الدينية التى تناولت ظاهرة الموت ، ظل الموت غامضا • وسـيظل كذلك لأنه الشىء الوحيد الذى لم يستطع الانســان ــ رغم كثرة منجزاته وعظمتها ــ أن يجد له علاجا ، أو أن يفلت من بين براثنه •



التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية



د. هانى جابر

التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية فى مصر ، عملية انسانية وقومية بالدرجة الأولى . عملية تستهدف النظر الى مستقبل الابداع فى الأمة وأثره على الأجيال المتعاقبة . والتخطيط لها نوع من الالتزام القومى للحفاظ على الشخصية الثقافية المصرية بحيث تتمكن من فرض دورها - بعد ذلك - على الواقع المتجدد ، وسط كل المتغيرات الثقافية العالمية . ووسط المستحدثات المعاصرة فى مجالات التكنولوجيا وعلوم الفضاء وأدواتها وامكاناتها الضخمة المتطورة .

ولأهمية هذا الموضوع ، أصبح التخطيط لهذه النوعية من الثقافة فى الوقت الحاضر ، أمرا حضاريا يعبر عن الفهم المتكامل للدور الأكثر أهمية لهذه النوعية من الثقافة باعتبارها مدرسة الشعب التاريخية . وأهمية هذه المدرسة - حين الحفاظ عليها - تعود الى دورها فى تأكيد النواحى التاريخية والابداعية والانتاجية فى شخصية الفرد المصرى ، والى دورها فى تشكيل الجوانب الاقتصادية الفعالة للمجتمع المحلى والقومى .

من نتائج نظرتنا على موضوع مستقبل الحرف التقليدية ، اتضح أن بقاء أية حرفة فيها راجع فى الأصول الى أهم خواصها العملية ، وهى النفعية التى تعبر عن وظيفتها فى الحياة داخل المجتمع . والنفعية من وراء المنتج المادى ، هى نوع من التخطيط القطرى له أبعاده الاقتصادية التى صاحبت عملية بناء أول منشأة انتاجية حرفية فى التاريخ القديم ، حيث دفعت الحاجة الى الشىء الى انتاج الشىء الذى يلبى اشباع هذه الحاجة . ومنها تواجدت هذه الخاصية النفعية .



شكل (١) صورة لأحد الحرفيين فى مجـال الابداع الفخارى التقليدى وهو يعبر عن الظاهرة الشعبية انسانيا واجتماعيا ·

وكان ذاك التخطيط فى مثل هذه النوعيـــة الثقافية ذا اتجاهين متقابلين يمثلان الحـرفى ، وانتاجه من جهة ، والمجتمع وقدرته على الاقتناء من جهة أخرى · وهو المصدر التمويلى لاستمرار الحرفة · وكان للبعد الاجتماعى أن يؤكد بدوره أهميته على الحرفة وعلى مستغليها ، مما أضـفى على الظاهرة كلها صبغة ثقافية تقليدية وأكسبها حضورها المستمر ·

وعلى هذا ، أصبحت الثقافة التقليدية تـؤدى دورها كدافع على الانتاج ، والاهتمام بتشكيلاتها الجمالية من قبل الحرفيين ، واسـتمر هـذا الأسلوب بهذه الكيفية حتى وقت قريب · حـين اصطدمت الثقافة التقليدية بانتاجها بالظاهـرة الانتاجية المعاصرة ووســائل انتاجها المتقدمة وخاماتها المستحدثة وتصـميماتها الجـذابة ، واصطدمت بعنف مع ثقافة التكنولوجيا · ويمكن أن نشير بالتحديد الى أن الظاهرة التقليدية كلها وجدت نفسها فى حالة تراجع دائم أمام الظاهرة العصرية بتخطيطها العلمى وانتاجها الآلى والاعلام عنها · (شكل ١)

وكان أن ضعفت الخاصية النفعية فى المنتـج التقليدى ، بعد أن فقدت الحـــرف التقليدية وظيفتها التقليدية وبالتالى فقدت حضورها فـى حياة المجتمع مما أثر على بقائها واستمرارها · وهذا هو لب المشكلة ومحورها الذى يهدد وجود ومستقبل الحرف التقليدية ويعرضها للتوقف ·

وكان على التخطيط البحث عن الهدف الذى يجب الوصول اليه وهو النظر الى مســـتقبل الحرف التقليديه ، ودراسة العناصر الأخـــرى المتداخلة فى بنية الثقافة المادية والمصاحبة للوظيفة النفعية · لتبدأ بعدها الدراسة فى تفهم أهـم هذه العناصر وهو العنصر الاقتصادى كبعـــد تخطيطى لمستقبل تلك الحرف · ثم تقديم النظرة العملية بالاتجاه الايجابى فى الوقت المناسـب وبالشمول الواعى فى الأصـــول والسياسات والمبادىء ، والتى تحكم طبيعة العنصر الاقتصادى والتى يمكن توظيفها مع النــواحى الثقافيـــة والتعليمية · وبأحسن الوسائل العلمية وبأفضل الأساليب الجمـالية وأوضـحها عمقـا فى الذوق المصرى الخالص ·

وفى اعتقادنا أن هـــذا الاتجـــاه التخطيطى سيحقق الانماء المطلوب لأكبر عـائد ثقـــافى واقتصادى اذا تم من خلال الأهداف المعلنـــة من قبل الهيئات المعنية وهى بلا شك أهـــداف تسعى الى تحقيق نوع من الحماية لمســـتقبل الحرف التقليدية من واقع مسئوليتها التاريخية·

★ ★ ★

البعد الاقتصادى فى مقابل المنظور التاريخـــى للحرف :

التخطيط الشامل لهذا الاتجـــاه ، وهـــذه النوعية من الثقـافة الانتاجية الشـعبية الآن فى أغلب الدول · لا ينحصر فقط فى المنظور التاريخى لها · وانما أصبح موضوعا اقتصاديا له أبعاده

التاريخية ، تتناول فيه مجموعة أفكار التخطيط وأركانه التطبيقية وملامحه الانسانية والبيئية، والتى تشتمل كل القيم الابتكارية والأصول الجمالية مع النظر الى كل المدركات الاجتماعية وردود أفعالها لدى مواطنيها فى سائر جوانب النشاط الانتاجى للحرف التقليدية ، وتمتد النظرة أيضا لتشمل بعد ذلك الحرفى كموهبة ذاتية وخبرة مكتسبة ، وشخصية لها أهميتها كحامل للمأثورات الشعبية ۰

وهذه الدراسة ، هى محاولة أولى تقدم البعد الاقتصادى للظاهرة الانتاجية على المنظور التاريخى لها ، باعتبار أن البعد الاقتصادى فى الحضارة المعاصرة هدفا استراتيجيا تنمويا يساعد على استمرارية الحرف وحمايتها من الاندثار ، كما يعتبر عمقا استثماريا منظورا للظاهرة الانتاجية وخواصها الحرفية ۰ فضلا على أنه يساعد على الارتقاء بالحرف وبوسائلها الانتاجية وزيادة كمياتها ويربطها بالمعاصرة بدرجة تحقق معها ولها مردودا وعائدا اقتصاديا له دور فى التنمية الشاملة ، ودور فى تعميق الثقافة ۰ ولو قدرنا هذه الدراسة حق قدرها فى اتجاهها لأدركنا ما تقوم به بعض الدول الأسيوية والأوربية حاليا من انتاج أعمال شعبية تنتمى لبلدان أخرى بصورة آلية وباخراج مشوق لتحقق لنفسها عائدا اقتصاديا كبيرا ۰

ولأن هذه الدراسة ومحورها الرئيسى ، تسير فى الاتجاه الواقعى الملموس فى تقديرنا ، فانها لا تستهدف فقط العمليات الفنية المعتادة والاجراءات الأولية فى مبحث الفولكلور ، ولا تستهدف استنباطا لافتراضات اجتهادية فردية حول المعانى والصيغ التى تكمن فى التراث الشعبى ، وانما تستهدف النظرة على المستقبل لذا فهى تعتمد على دينامية الزمن وحركة التطور ، ولا تبحث فى الماضى لتقف عنده ۰ وهذه الدراسة ومحورها الرئيسى يأخذ الحاضر بكل جوانبه التاريخية فى حالة من التوافق ومن التكيف الواضح مع الخواص الجديدة للتكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ۰

شكل (٢) صبى فى أحد مصانع الفخار التقليدى يعكس كل المقومات التقليدية والتى ستختفى مع التغيرات الثقافية والتحولات الاجتماعية ، باعتبار أن هذه المقومات تمثل تناقضا مع الظاهرة المعاصرة ۰



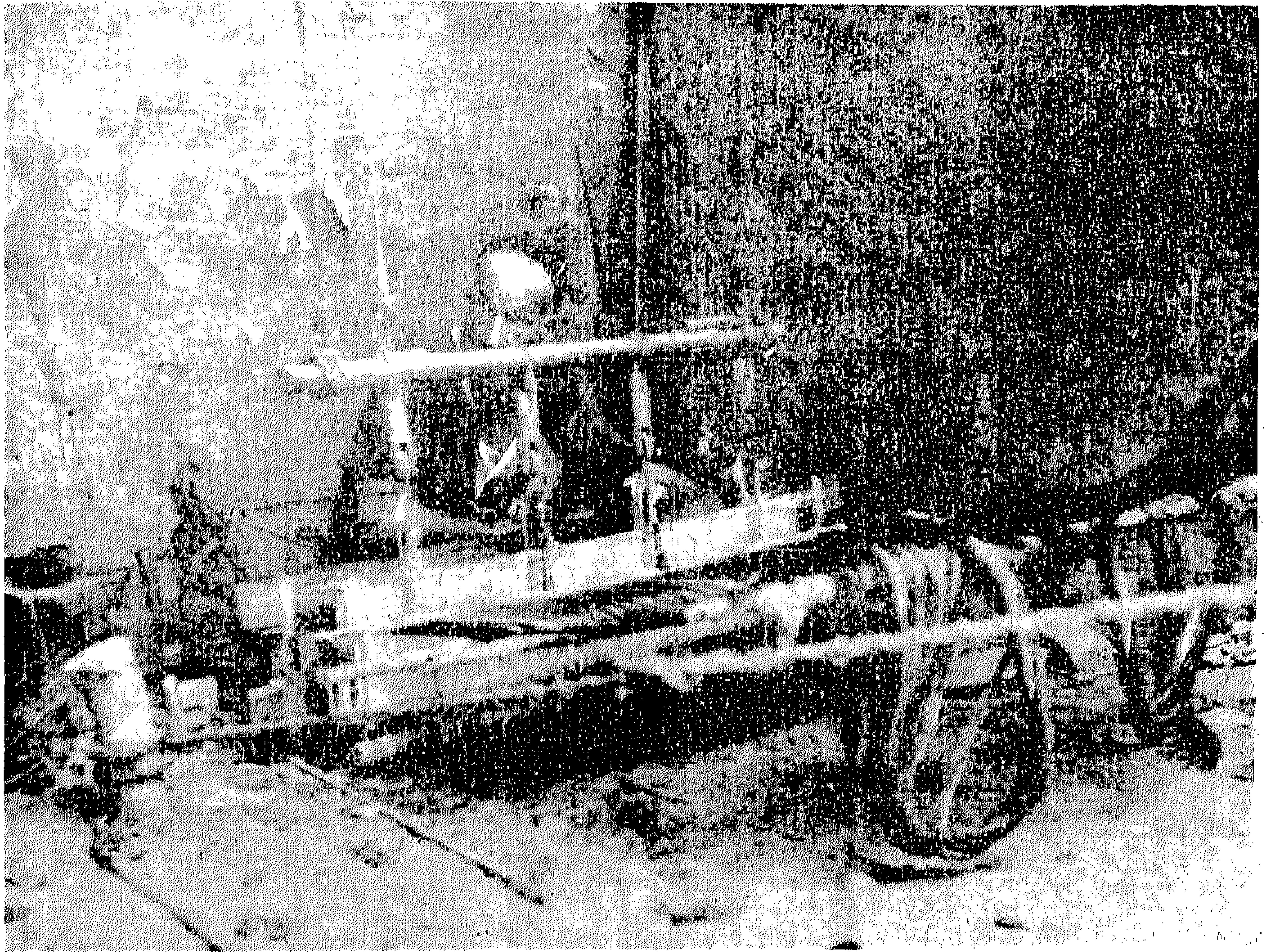
والذى لا شك فيه ، أن هذا الاتجاه يحتاج الى جهود جبارة ، والى تحقيق دقيق والى تخطيط شامل ، والى امكانيات تمويلية واضحة قادرة على تنمية الحرف التقليدية والبيئية أيضا ۰ كما أنه اتجاه يحتاج الى اجراءات عديدة منها دراسة الأصول الانتاجية للحرف ـ والاهتمام بالكشف عن مدى قابلية هذه الحرف للمعايشة مع أدوات العصر من حيث الميكنة الحديثة والخامات المستحدثة ، علاوة على دراسة المقومات الفيزيقية فى البيئة ومواردها الطبيعة وامكاناتها البشرية القادرة على تفهم الأساليب الانتاجية المتطورة المعاصرة ۰

أيا كانت الاتجاهات فى فهم طبيعة هـذه الدراسة واتجاهاتها التى نطرحها فى موضوعنا هذا · فيجب ان نقرر من البداية ، انه أسلوب حتمى لبقاء الحرف التقليدية كظاهرة ابداعية وانتاجية ، وللحفاظ على المنظور التاريخى العملى لها · وأن نقرر معها أيضـا أن لحتمية هـذا الأسلوب فقد طبقته عديد من الدول فى صـور تتفق مع طبيعة خطتها القومية ، وذلك بالتخطيط المستمر على مستويات مختلفـة فى السياسات التنموية والثقافية · كما تجتهد هذه الدول فى تقوية الوجود الذاتى الجمعى عند الأفراد وبالتالى عند المجتمع ككل ، للحفاظ على مدرسة الشعب التاريخية الابداعية الانتاجية · مع رسم الأهداف والسياسات الكبرى الخاصة بالحرفيين ليتحركوا من خلالها · وينتقلون ويتطورون بفضلها من حال الى حال أخرى ·

ومن الأهمية أن نشير الى أن هذا العمل هـو بمثابة تحريك للثقـافة الشـعبية نحو المعايشة مع الثقافة المعاصرة · وذلك بحصيلة متبـادلة متناسقـة بينهما من المعـارف والخبـرات

وفى قناعتنا أن هذا التحريك يمثل القـوة الحقيقية لاستمرار هذه النوعية من الثقـافة وانتاجها ·كما يمثل احدى دعاماتها لتكون بعدها ـ هذه الثقافة ـ قادرة بتأثيرها على تكوين جوهر جديد لها يعيش فى صلب العمليات الانتاجيـة المعاصرة ، وليكون دافعا على النماء المتوازن مـع كل الامكانات المعاصرة التى تحيط بها ·

والاتجاه نحو الانتاج المعاصر طبقا لخطـة تنموية يحقق للحرف وظيفتها الاجتماعية · فعـن طريق هذا يتم توظيف المنتج اقتصاديا ، والذى يعمل على تأكيد تقـدير الجماعـة للانتاج المعاصر ، ليؤلف بين الحرفة والجماعة ويقـرب بينهما ، وعندئذ تتواجد على الساحة الاجتماعيـة ثقافة جديدة لها مدلولاتها العصرية · وهـذه المدلولات العصرية يتم استنباطها بشكل ديناميكى من عوامل ثقافية تقليدية ومن عوامل ثقافيـة معاصرة ، ويتم تشكيلها نتيجة التفاعل الدائم مع امكانات العصر وأدواته · كما أن التعبير عن هذه



٣ ـ نول شعبى من اخميم يتميز بانه غائر فى الأرض

المدلولات بجميــــع أدواته وأقســـامه وعملياته ومهاراته ، يعتمد على التجريب المستمر وعــــلى العلم المتطور وعلى نمو المعلومات ، وعلى نتائـــج الأجهزة الحديثة ٠

وعلى ذلك يتضح لنا التباين بين الثقافة الجديدة والثقافة التقليديه ٠ فالنوعية الأولى هى ثقافة معلومات ونتائج ، وثقافة حقائق ومرونة ، وهى ثقافة تنعكس عن تصور ابداعى عقلانى عن الحياة واحتياجاتها الواقعية ، كما أنها ـ الثقافة الجديدة ـ لها طبيعة المناورة الانتاجية والقدرة عـــــلى المنافسة وعلى التفرد الابداعى ، وهى بذلك قادرة على تحقيق تبادل الخبرات والافكار والتصورات وما اليها من منتجـــات اليدين والاحســـاس الوجدانى مع الثقافات الاخرى المحيطة بها ٠ الى جانب أن خواصها الواقعية تمكنها من انتـــاج نوعيات جديدة لها طابعها الشعبى أو الجماهيرى لبيئات أخرى لتقوم بتصديرها الى أسواقها بعد ذلك ٠ وهكذا عكس الثقافة التقليدية المحافظة على أصولها وطبيعتها والتى تدور غالبا حـــول نوعية محددة من الانتاج والأســـلوب والأداة والهدف ٠

ونستطيع أن نقول ان هذه الثقافة الجديدة ـ مع مرور الوقت ـ بعد أن تكتسب جماعيتها وتفرض عناصرها ستصبح موروثا جديدا للشعب تتزايد فى خواصها لتحفـظ وتؤرخ وتدرس ، ولتنتقل من جيل الى جيل كتاريخ مدون ومروى فى سلسلة من الحلقات المترابطة التى تلى بعضها بعضا ، وتصحب فى مسيرتها مفرداتها لتؤدى بعضها الى بعض ، وهذه هى ايجابية حـــركة التطور وحركة الثقافة ٠

نخلص من هذا كله أن الثقافة الجديدة قادرة بما لديها من عوامل التجريب والتفرد الانتاجى، وحرية الانتخاب الابداعى للمنتج ، على بناء مثـــل عليا مشتركة من تصورات ابداعية وانتاجيـــة تكون بدورها مؤثرة على الظاهـــرة التقليـــدية للمأثورات الشعبية بشـــكل عام وعلى الأخص المادية منها ، وبعدها تصبح الثقافة الجديدة ، بعد توافر أركانها البنائية،وبعد وضوح رؤياها الابداعية وسيلة الشـــعبيين لانتقاء معارفهم



شكل ٤
حرفى من الفسطاط فى مجال الفخاريات التقليدية

الجـــديدة والتعـــود عليها والاســـتقرار عـــلى مظاهرها ٠

والحقيقة أن التاريخ العام للحرف التقليدية، **يؤكد على أنه لولا قدرة الثقافة الشعبية عـــلى التفاعل مع الثقافة الجديدة لكل عصر ، لما كان ثمة شىء من ذلك التاريخ ، ولولا قدرة التفاعل بينهما لما كان هناك مسلك ابداعى متطـــور أى لما كان هناك تنوع فى الثقافة المادية عـــلى الاطلاق ٠**

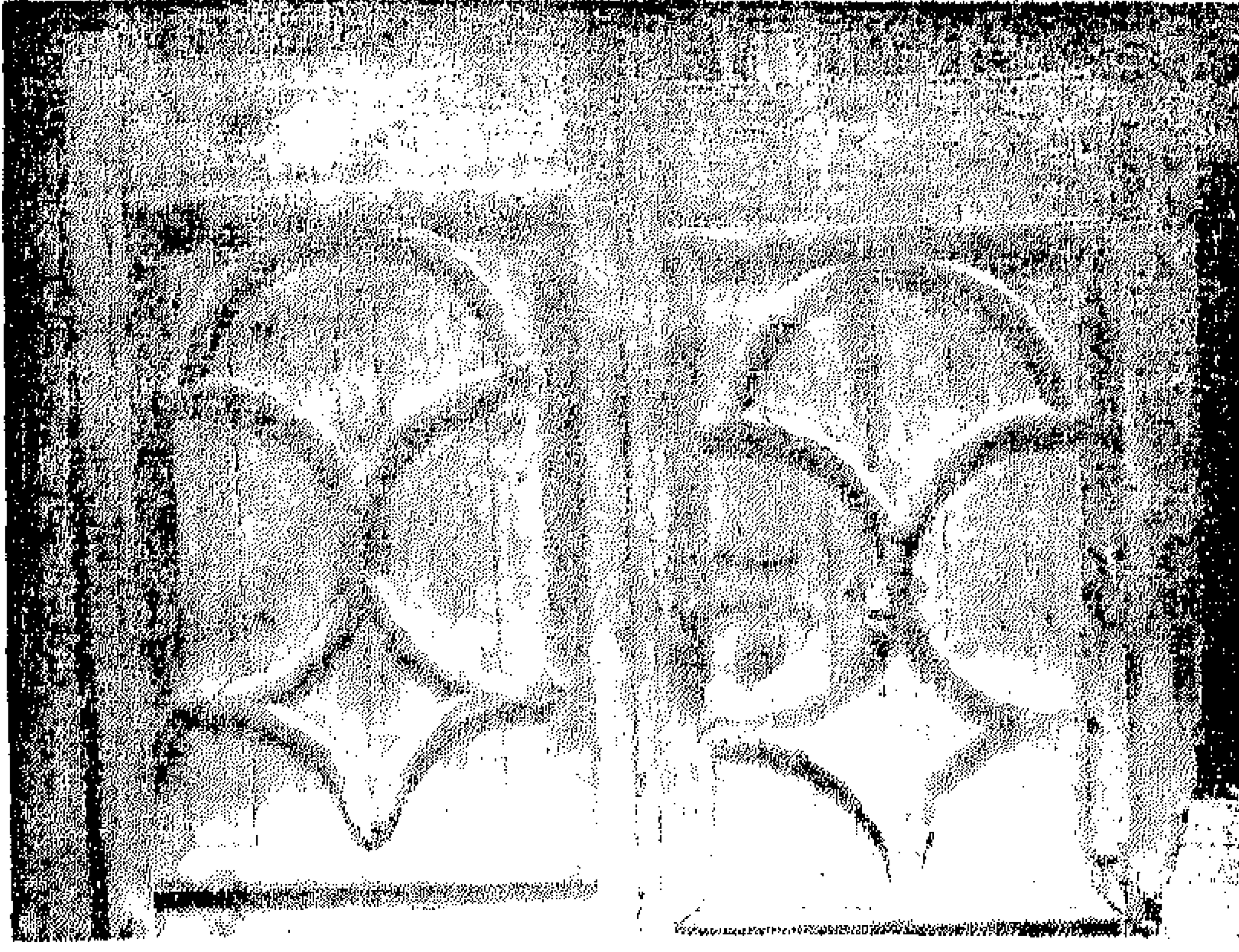
قصدنا بالمنظور التاريخى ، الرؤية المتعاطفـــة مع ماضى ومكونات ظاهرة الحرف التقليدية ومن خلال بعض المشتغلين فى هذا المجال المبحثى ٠ وهذه الرؤية بمثابة النظرة المتعاطفة مـــع تاريخ الثقافة المادية والمتمثل فى ماضيها : وأصحاب تلك النظرة يأملون أن تظل هذه النوعية مـــن الثقافة بسكونها المعهود فيها اجتماعيا وانتاجيا ٠ وأن تظل تلك الثقافة تدور حـــول محـــدودية

وظائفها التقليدية وحول أمكاناتها الانتاجية البدائية والبسيطة ، وبأسلوب عملها المتوارث. ومن الخطورة فى هذا الاتجاه انهم يطالبون ببقاء الظاهرة الانسانية المصاحبة للحرف بوضعها القديم وبأشكالها المعتادة عليها . دون أن يطرا عليها أى تحريك أو تغيير أو معايشة مع الظواهر المعاصرة . أى أن هذه النظرة تدعو الى التمسك بالمنظور التاريخى كظاهرة تقليدية للحرف . وفى مطلبها هذا اتجاه مثالى أكثر منه معايشة للواقع واشكالياته المعاصرة . واذا اراد المجتمع أن يحيا حياة خصبة ناضجة ناجحة ، فانه لابد له من التخلص مما يوقف عجلة تحضره وارتقائه ومما يجعل هذه العجلة تدور دورانا لا خير فيه ، لابد له وهو يعيش فى حاضره من أن ينظر الى الماضى ويتطلع الى المستقبل ويجعل حياته التى يحياها فى الحاضر وحدة موحدة يتمثل فيها الماضى والحاضر والمستقبل جميعا » (١) .

ونشير بعد ذلك الى أن بقاء الحال على ما هو عليه ، هو نوع من الاندثار للمقومات الثقافية المادية والقضاء فى ذات الوقت على تاريخها أيضا ، لتصبح مع الأيام ذكرى فى ضمير الأمة، وتاريخا فى وجدان الأجيال . ولا شك أن اختفاء تلك المقومات ستؤثر سلبا عميقا على ملكة الابداع الفنى فى مجال الحرف وعلى الأجيال القادمة بابتعادها عن الممارسات الانتاجية الشعبية فى استلهام موادها الفنية .

● التربية على الابتكار فى مقابل التربية على المحاكاة : ـ

نؤكد على أن النظرة العملية فى هذه الجزئية تعود الى الاتفاق المبدئى حول دور التكنولوجيا وثقافاتها فى احداث التغيرات الواضحة المختلفة على المقومات الاجتماعية وعلى البنية التقليدية لها . وذلك بالتأثير على سلوك الاسرة والفرد وهما نواة المجتمع . « وثمة ناحية هامة فى وظيفة الأسرة تأثرت بالتغير الاجتماعى والتكنولوجى وهى « التنشئة الاجتماعية » .



شكل ٥

أشغال الخشب للأبواب ، تجميع يدوى بمنطقة الفيوم

وعلى الرغم من الاسهامات البارزة فى علم النفس والتربية والطب النفسى فى هذا المجال . الا أن علم الاجتماع يقدم الآن عن طريق الدراسة المقارنة حقائق اجتماعية وثقافية على درجة كبيرة من الأهمية تعاون على رسم الخطط والطرق والمناهج الملائمة لنجاح عمليات التنشئة الاجتماعية . أن التكنولوجيا أصبحت حقيقة فى حياة الفرد والجماعة والمجتمع من حيث أدائها لدورين اساسيين : أحدهما فى كونها وسيلة لتحقيق أهداف معينة اجتماعية واقتصادية وثقافية وثانيهما فى كونها غاية كأدوات ، يتطلع المجتمع كله كما تتطلع الأسرة لاقتنائها . ومن هنا جاء تأثيرها فى مجرى التغير الاجتماعى الذى يمر على الأسرة فيما يمر . ومن هنا يمكن اعتبارها عاملا خارجيا فى تغير الأسرة ، كما أنها يمكن عند تبنىأدواتها ومعناها وأيديولوجيتها أن تصبح فى الأسرة عاملا داخليا . أو ربما كانت عاملا وسيطا تعبر من خلاله التغيرات من الداخل أو من الخارج على حد سواء . وما من شك أن تأكيد النظرة التكاملية الى بناء الاسرة ، أو الى وظيفة من وظائف الأسرة ، فانه خليق بأن يؤثر فى الأجزاء أو الوظائف الأخرى عن طريق التتابع أو الانتشار » (٢) .

---

(١) محمد عبد الحميد أبو العزم : المسلك اللغوى ومهاراته ـ جـ أول ١٩٥٣ ، مطبعة مصر ـ القاهرة .

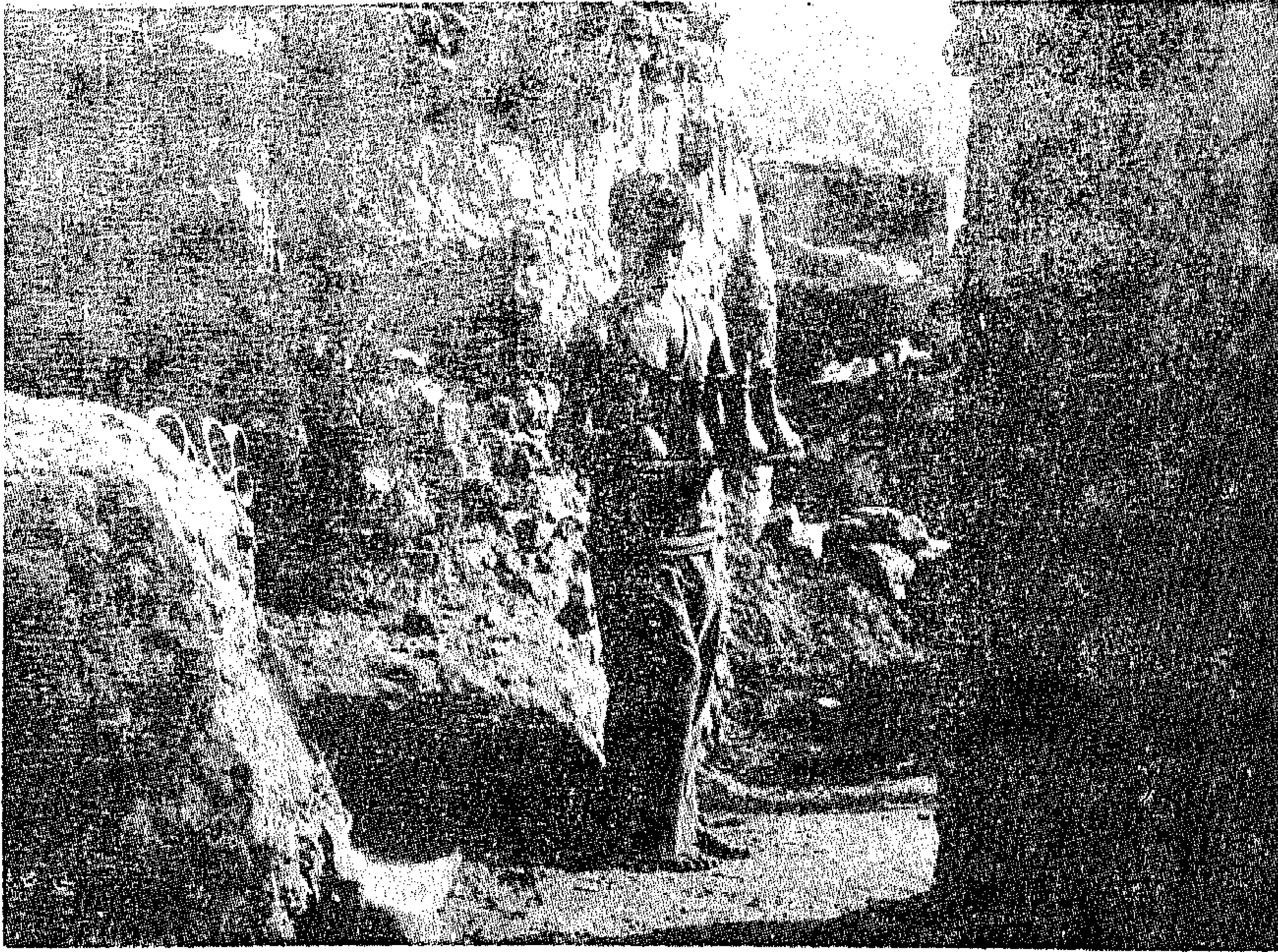
(٢) سناء الخولى ـ دكتور : الأسرة فى عالم متغير ـ ١٩٧٤ ـ هيئة الكتاب ـ بيروت .

وبعد .. ان الانتقال من التربية الحرفية التقليدية الى التربية الحرفية المعاصرة ، هو أمر شديد التعقيد والصعوبة ، لأنه أمر يحتاج الى الانتقال من ظاهرة كاملة من الأساليب الموروثة الى ظاهرة عصرية • أى الانتقال من ثقافة المحاكاة لكل ما هو موروث ، الى ثقافة الابتكار والاستلهام ، الى ثقافة معرفية تكنولوجية خواصها التجديد والتحديث ، وهى أمور تعود الى التربية الابداعية ، وعلى الشخصية المتفردة وعلى الجماعة الخلاقة. كما أنها ثقافة الكومبيوتر والمقاييس • وتأكيدا على ذلك فقد سبق وأن كانت الأشكال التربوية والتدريبية فى مجال الحرف التقليدية ، تدور حول اعداد الصبية بالمحاكاة والتوقف عند ملامحها الشائعة والمتعارف عليها • وفى حدود خصائصها الانتاجية الوراثية • أما مع أدوات العصر التكنولوجية والبرمجة العلمية فى حياة المجتمع ، فلابد وأن تنتقل التربية من موضعها التقليدى الى التربية الحديثة حتى تكتمل الظاهرة ككل •

ما هى التربية الحرفية التقليدية ؟ وما هى التربية الحرفية المعاصرة ؟ وهل الانتقال من مرحلة يمثل مجرد « تطوير » أو « تغيير » للمسار التاريخى كأسلوب انتاجى فى حد ذاته؟!

نود أن نقول من البداية أن أهم هدف من طرح هذه الدراسة هو البحث عن الظاهرة الانسانية المتكاملة من خلال ثقافة مصرية متكاملة ، ومكانة هذه الثقافة وموقعها من المعاصرة العالمية • وعلى هذا فان التأكيد على أهمية التربية الحرفية المعاصرة هو دفع عنصر الابتكار كقوة ترقى عند **أبنائنا ، ليتواجد بين صفوفهم المجددون المبدعون** القادرون على الاستلهام من ثقافتهم الأصيلة ، والمتمكنون من توظيف مواد الاستلهام • توظيفا جديدا صحيحا بصياغة بنائية مصرية • وهذا العنصر الابتكارى هو وحده القادر على أن يخرج حالنا من موقع الثبات ومن مرحلة التكرار الى مرحلة المشاركة فى صنع الحاضر والمستقبل فى مصر والعالم •

قطعا ، لن يتحقق ذلك الا بتكامل الظاهرة الثقافية المعاصرة ومنظورنا لها بالشكل الايجابى لأهمية التربية والمعرفة ، التى يجب أن تتعود الأجيال حاليا على الاستفادة من منابعهما



شكل ٦
ظاهرة شعبية تقليدية فى مجال صناعة الفخار بمنطقة الفسطاط



شكل ٧

احدى الحرف الجوالة المرتبطة بالتقليد ، مهنة المنجد بمنطقة الفيوم

وتأثيرهما ليقدموا بعدها المواد الخصبة فى كافة فروع الثقافة لتصبح بدورها أدوات لظاهرة منظمة متحدة ، والتى تنعكس هى أيضا كأداة تربية فى الحرف المعاصرة وكأداة لترسيخ الأصالة الابداعية فى التفكير الانتاجى لتقترب الأجيال من الذوق المصرى الخالص .

هذا هو فى الحقيقة المعنى أو الهدف فى الشق الأول من وراء طرح هذه الدراسة . أما الشق الثانى منها . فهو لاشك يدخل فى التأثيرات التى ستؤثر فى جانب دراستنا هذه : وأحب أن أشير وأؤكد على أن للثقافة التقليدية وانتاجها المادى الحق فى معايشة هذه الظاهرة الثقافية المعاصرة والتفاعل مع أركانها ومقوماتها الحديثة وعلى ذلك فان تكامل المؤسسة الثقافية مع الانتاج الحرفى التقليدى يجب أن يخضع لمفهوم التعامل مع كائن له الحق فى الاستمرارية ، وأن يحمل فى تحريكه الصفات الوراثية من الناحيتين التكنيكية والاجتماعية ، وعلى الجانب الآخر النواحى الجمالية . وعلينا أن نضع فى اعتبارنا أن المنتج الشعبى لديه قابلية الامتزاج والدمج والتلاحم مع المؤثرات الاخرى كنوع من حماية الحرفة وتحقيقا لمبدأ التنافس » .

التخطيط لتوظيف البعد الاقتصادى من خلال التربية الحرفية المعاصرة :

نؤكد ان التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية يعتبر من الاشكالية التخطيطية التى لها خصائص تنفرد بها عن غيرها فى أنها تخطيط لجوانب ابداعية جمالية لتوظيفها فى منتجات مختلفة لحرف متنوعة ، لتنتشر بين الجماهير عن طريق البيع ، كما أنها تعمل على أرضية خصبة من المعلومات والمواد التى جمعتها الثقافة المادية عبر تاريخها الحرفى الطويل ، وأيضا هى نوع من التخطيط الذى يستهدف الحفاظ على الثقافة التقليدية فى اطار الثقافة المعاصرة • ولا شك أن كلها مهام تجعل الفكر التخطيطى يتفهم أهدافها وذلك بنوعية البرامج المتعاقبة المتناسقة للتخطيط ترتيبا وتنظيما وفق معايير ميدانية ومنهجية معلنة وواضحة • وتشمل تلك البرامج المتعاقبة : ـ

١ ـ تحديد المشكلة : ووصفها وتحليلها ، وتحديد العوامل والأسباب التى أدت للنظر الى مستقبل الحرف التقليدية •

٢ ـ تحديد جهاز مجموعة فكر التخطيط :

القادر على وضع تصور كامل لتحديد البرامج والمشروعات الجديدة والامكانيات المطلوبة ومصادر التمويل ونوعية التدريب • وفى جميع الحالات يجب أن يضم الجهاز الجهات المعنية بهذه النوعية من التخطيط •

٣ ـ تحديد الأهداف العامة لتنمية الحرف التقليدية : « أى رسم الصورة التى تسعى اليها الدولة للحفاظ على هذه النوعية من الثقافة » •

٤ ـ تحديد استراتيجية العمل :

وهذه الاستراتيجية تكون على المدى البعيد هى أداة التغيير التى نسعى اليها ـ وهى المطلب الذى نرجو أن يتحقق من خلاله تكامل الظاهرة الانتاجية ولاشك أن هذا يتطلب خطة دقيقة موضوعية لاقتصاديات المشاريع الانتاجية •

٥ ـ تحديد أولويات التطبيق :

وتتضمن ترجمة الأهداف التى تم الاتفاق عليها مع مجموعة أفكار التخطيط ـ وتتضمن أيضا أولويات التطبيق بالنسبة لعدد من الحرف يمكن البدء بها فى برامج التحديث كالمشروعات التى تعطى عائدا سريعا باقبال الجماهير عليها وتجد عرضا فى الاسواق الخارجية وطلبا عليها •

الى جانب أن المعايير الميدانية لدراسة بعض الجوانب لها قيمتها الفعلية فى برامج التخطيط هى : ـ

١ ـ دراسة الحرف القابلة للتشكيل وفق النظرة الحديثة للمعدات الميكانيكية التى تم اختراعها وتوظيفها لمثل هذه الحرف •

٢ ـ دراسة الجدوى الاقتصادية للتحول من انتاج تقليدى الى انتاج آلى لكل حرفة تم الاتفاق عليها •

٣ ـ دراسة للمقومات الخاصة بالتدريب والتى تتصل باعداد الحرفى المعاصر واتصال مراكز التدريب بتنمية المجتمع القومى وتنمية البيئة المحلية •

٤ ـ دراسة الظاهرة ووضع تصور لها وللنتائج المنتظرة بعد التطبيق •

٥ ـ وضع معايير محددة لدور العائد العام للحرف فى التخطيط القومى ليصبح أحد المعالم الرئيسية فيه •

ولعل من أكبر الأخطاء التى قد يقع فيها التخطيط بعد ذلك ، هو تقسيم التخطيط مثلا الى عدد من التوصيات أو المقترحات ـ كالحال فى المؤتمرات العديدة التى تقوم بها جهة ما : وهو ما قد يتفق مع الهدف من هذه المؤتمرات ، غير أن الهدف عندنا أهداف ، فهو ليس شيئا واحدا بذاته ، وانما هو مطلب اجتماعى ـ تتعدد



شكل ٨ منظر من النشاط التدريبى بوكالة الغورى فى أوائل الستينيات

اتجاهاته حسب الأوضاع الحرفية ، فنحن ننظر الى هذا المطلب « بالجمع » لا « بالمفرد » وهذا التعدد لا يرتكز على تصور جهة بعينها بالتحديد حسب الطبيعة التطورية لهذا العصر . لذلك فان الاجراءات التخطيطية للبعد الاقتصادى توضح أهدافه عندما يتضافر ويتعاون عدد من الهيئات . ويتأكد دور كل منها فى الخطة ، سواء بحكم وظيفتها السيادية أو التنفيذية ، أو بحكم استفادتها من برامج الخطة ، وهى : ـ

١ ـ وزارة التعليم .

٢ ـ وزارة الثقافة .

٣ ـ وزارة الشئون الاجتماعية والتأمينات الاجتماعية .

٤ ـ وزارة الصناعة (قطاع الصناعات الخفيفة) .

٥ ـ وزارة السياحة .

بالاضافة الى عدد آخر من المهتمين بشئون هذا التخطيط ـ مثل .

٦ ـ قطاعات الانتاج الحرفى فى مجال المأثورات والتى تقوم بها الجمعيات التعاونية للحرفيين ، أو الأفراد المعنيين بهذا العمل .

٧ ـ الهيئات الدولية كمركز تنمية المجتمع فى العالم العربى واليونسكو واليونيسيف وهيئات الفولكلور الدولية .

وعلى الرغم من هذا التضافر وهذا التعاون، يبقى الدور الرئيسى فى الخطة والهدف المعلن للوزارات وحدها ، باعتبار أن التخطيط للثقافة الشعبية مسئولية قومية كالتخطيط للاعلام • وتبنى هذه الوزارات خطتها بناء على : —

١ — تحديد الهدف المعلن بداية ، وتحديد برامج التطبيق اللازمة لبدء التكامل والهيكل الفنى من خلال التعامل مع الواقع الحرفى ومشاكله بالدراسات المبدئية ، سواء كان ذلك على المستوى البيئى أو على المستوى الحضرى •

٢ — تنظيم الادارة وتحديد أدوارها والتنسيق بين امكانات أدائها المختلفة ، نظرا للطبيعة الخاصة لهذا العمل الانتاجى •

٣ — التنسيق بين التدريب البشرى واقامة المنشآت الانتاجية وأيضا بين برامج التدريب الحرفى والنظرى مع البرامج الاقتصادية للمشروع ، وخصوصا فى مصادر التمويل والمشتريات والتخزين والتسويق والمعارض •

ومما لا شك فيه أن التكامل فى وضوح الهدف المعلن ، مع تحديد العناصر العملية المطلوبة لخطوات التطبيق وتنفيذها من الأمور الهامة لاعداد عناصر الاثارة الابداعية ، والرغبة فى الانتقال من التقليدية الى المعاصرة عند المستفيدين الحقيقيين ، وهم الحرفيين ذاتهم •

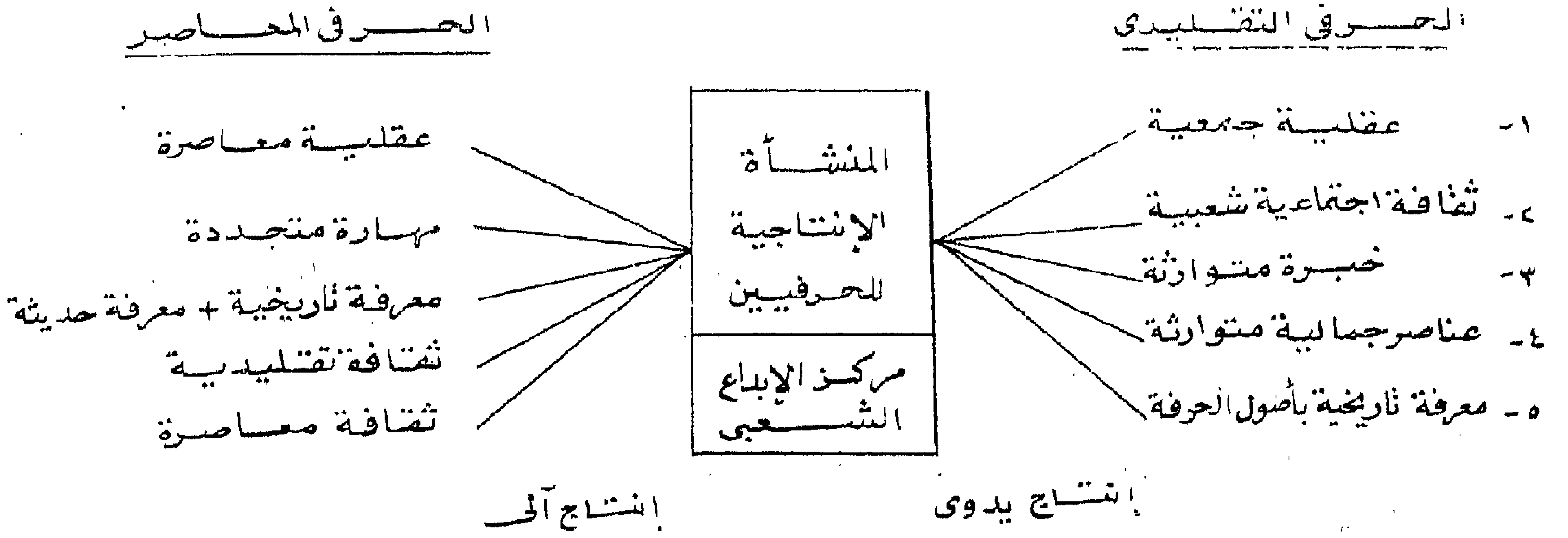
وفى اعتقادى أن يبدأ تنفيذ برامج التخطيط على مستويين من الاعداد المسبق المتزامن : —

أولا : المستوى الأول

وهو يمثل الجانب التاريخى فى الخطة العامة ويعود اليه التصور التخطيطي لبناء المنشأة الحرفية للحرفيين ذوى المستوى الرفيع فى الأداء الفنى • وهم غالبا ما يكونون من كبار السن المتمرسين فى الحرفة منذ الصغر ، وهم بوضعهم هذا يعتبرون بمثابة الخبرة الحرفية والمرجع الرئيسى التاريخى لها شكلا ومضمونا• الى جانب كونهم حملة المأثورات الشفاهية والانتاجية الخاصة بحرفتهم •

ومع الوضع الجديد داخل المنشأة الحرفية، سيتابعون الانتاج والاستمرار فى حرفتهم تحت نوع من الحماية الاجتماعية والمعيشية ، الى جانب توفير الأمان لهم من حيث وضوح وثبات مصادر التمويل ، وخاصة فى توفير الخامات والأدوات • وفى ضوء التوجيهات الجديدة للخطة يمكن أن نتأكد أن كل حرفى تقليدى أصيل يعنى عناية واضحة بجانب حرفته ، وينال فى ذات الوقت الخدمات اللازمة للانتاج بالاضافة الى توفير الضمان الاجتماعى له •

وهذه النوعية من المنشآت الانتاجية للحرفيين تعتبر كمراكز الابداع الشعبى ، وغالبا ما يكون فيها الانتاج يدوى ويحمل خصائصه الجمالية الأصيلة • ومن هنا فان عنصر الاثارة الابداعية الحاملة لكل التاريخ الحرفى للمهنة أمر وارد ومؤكد فى المنتج النهائى ، وعلى ذلك تصبح انتاجات هذه المنشآت الانتاجية كنوعية أصيلة، القاعدة الصلبة التى يتحقق عليها أهداف المستوى الثانى للخطة العامة ، كما تدلل على فعاليتها حيث سيتم بالضرورة التواصل الابداعى بين المستويين الأول والثانى وذلك خلال برامج التطبيق والتدريب • وبين جيل تقليدى وجيل معاصر • بناء على الاحتكاك والتعلم ونقل الخبرة والمعرفة ، والأهم فرض الذوق الجمالى الشعبى ، وهى عناصر فى مجملها بمثابة التمويل الابداعى الدائم أو بنك الابداع •



ثانيا : المستوى الثانى :

وهو يمثل الجانب التكنولوجي المعاصر ، ويعود الى التصور فى كيفية اعداد أجيال جديدة من الحرفيين فى تخصصات عديدة ، وعلى مستوى عال من التدريب والحصيلة العالية من المعارف فى التقنية الحرفية . وذلك ببناء المنشأة الحرفية الانتاجية الشاملة ، كمدرسة تعليمية ، كورشة تدريبية ، وكمصنع انتاجى لنوعية ثقافية ابداعية متطورة تحمل فى طياتها الطابع الشعبى والذوق المصرى الخالص . وذلك بتوظيف امكانات العصر التكنولوجية ضمانا للانتاج الوفير وتوزيعه وانتشاره بالسعر المناسب (سأطرح مفهوم السعر المناسب وارتباطه بالظاهرة الثقافية وبنائها ، عندما أتعرض بالدراسة للانتاج الحرفى المعاصر فى مصر) .

يقودنا المستوى الثانى الى بلورة مفهوم التربية على المأثورات الشعبية لتعميق الأصالة واثارة الابداع وتأكيد الشخصية الجمالية المصرية عند الأفراد . وفى اتجاه ملاحق لايجابية هذا المشروع ، نرى ضرورة ربط الانتاج المعاصر بتنمية البيئة فى بعض المجتمعات التقليدية ، وخصوصا فى البيئات التى يصعب فيها بناء مجمعات صناعية ضخمة لأسباب فنية عديدة ، كسيوة والسلوم وبعض البيئات الأخرى فى الواحات المصرية .

وعلى ذلك يصبح وجود مثل هذه المنشآت الحرفية الانتاجية الشاملة ، تعويضا عن ذلك فى تنمية مثل تلك المجتمعات اقتصاديا وتعليميا وبالتالى ثقافيا . الى جانب تواجد نوعيات جديدة من الانتاج والعمل .

وفى ذات المعنى يمكن بالمستويين أن نحقق عملية الاقتران بين الثقافتين ، والتى سبق وأن أشرت اليها والى أهميتها . لأنها ستعود على الانتاج الحرفى الجديد بالفائدة العظيمة . وخاصة فى الصناعات اليدوية المختلفة والصناعات الريفية التقليدية . وأشغال البيئة المختلفة ، الى جانب امكانية تخصيص بعض هذه

المنشآت لانتاج الأعشاب الطبية فى الطب الشعبى وأدواتها التقليدية فى أشكال انتاجية جميلة لبعض البيئات التى تشتهر فيها هذه النوعية .

ولا يفوتنا فى هذا أن نشير الى مرونة هذا المستوى الثانى حيث ستتمكن جماعة التخطيط من « زرع » نوعية حرفية جديدة أو عدد منها وانباتها فى بيئة لم تكن واردة بها من قبل ، ولم تكن بها أصول حرفية ابداعية دالة عليها ، الى جانب ما ستضيفه الى هذه البيئة من نوعية جديدة من العمال والعمل . ويتطلب تحقيق ذلك : ـ

١ ـ دراسة امكانية ربط الحرفة الجديدة بكافة الخدمات الأخرى فى البيئة مع توافر الخامات اللازمة للانتاج .

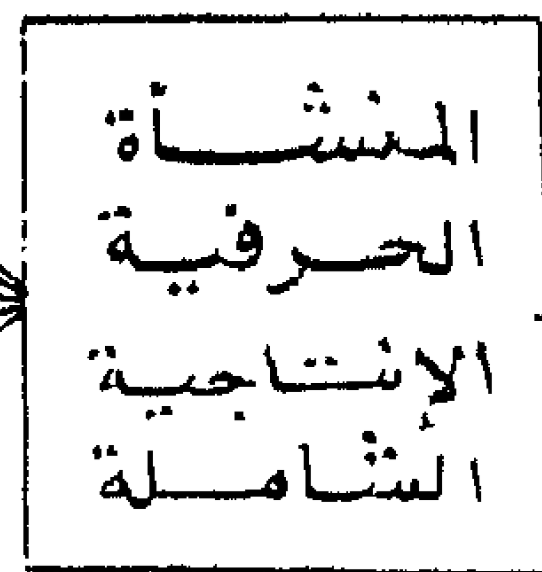
٢ ـ المشاركة الاجتماعية للبيئة فى تمويل المشروع ، ودراسة امكانيات التمويل الدائم ومصادره المرتبطة بتحقيق الانتاج واستمراره .

٣ ـ دراسة امكانيات التدريب النظرى والعملى للقوى الحرفية الجديدة مع دراسة الامكانات البشرية فى البيئة المختارة والتى يقع عليها عبأ التنفيذ .

٢- عناصر التبادل الثقافى على المستوى الثانى

الحرفى المعاصر

١- تدريب عملى
٢- ثقافة معاصرة
٣- خدمات تكنولوجية
٤- قدرة على التجديد
٥- قدرة على الإبداع والإبتكار



الخصائص الإنتاجية المعاصرة

الكم الآلى
برامج مبرمجة
تصميمات معاصرة
خامات مستحدثة
قدرة تخطيطية ووظائف نفعية جديدة

تبادل الخبرة من الخارج

التصور المنهجى لخطط التدريب للحرف التقليدية المعاصرة : ـ

التدريب هو الوسيلة العملية لوضع الفرد المهنى فى شخصية حرفية مدربة معاصرة . تكون لديها القدرة على التغيير والتقدم ، وقدرة على توظيف الامكانات والموارد والخامات توظيفا سليما مع تطبيق واع للفلسفة العملية للهدف البعيد لهذه المشروعات الانتاجية الابداعية .

ذلك لأنه اذا كان للحرف التقليدية طرق وقواعد وأساليب عامة للتدريب ، الى جانب أن لكل حرفة تفريعات وتكيفات خاصة بها فى كافة مراحل التشكيل وجوانبه ومجالات توظيف الخامة . فأنه بالضرورة للانتاج الحرفى المعاصر بأدواته الحديثة من وسائل التدريب الشاقة ما يعتبر ركنا أساسيا للنهوض به وضرورة حيوية لاعداد الحرفى المعاصر المتفهم للعناصر التكنولوجية .

ذلك لان التدريب على الوسائل التكنولوجية المعاصرة فى الانتاج يقتضى أولا : استشارة الذين يعنيهم التخصص فى هذه المجالات الانتاجية • وثانيا : يجعلهم على درجة متفهمة تماما وفى حالة متناسقة مع أهداف التغيير ومعايشتهم لأبعاد الثقافة الجديدة ليقتربوا من خصائصها وطرق انتاجها الآلية ، ليتعرفوا على الآلة ودورها وتعقيداتها وأمكانياتها المختلفة •

ولا شك ان الخلفية التاريخية فى مناهج المعارف النظرية ، يمكن أن تنعكس بتأثيرها على وسائل التدريب لتكون أداة اضافية جمالية مستمرة على الانتاج النمطى الآلى — حيث تبدأ أهميتها عند تصميم الشكل المبدئى للمنتج الجديد • وفى هذا تعود أهمية وضع خطة منهجية للتعلم عن طريق اكتساب المعارف الجديدة فى مختلف التخصصات المرتبطة بالمنهجية تعين الحرفى على مواجهة المواقف المختلفة التى تصادفه فى مراحل الانتاج المتنوعة •

وتنظيم وسائل التدريب نظريا وعمليا تعطى للحرفى قدرا من حرية الانتخاب المهنى ، وبه سيتخصص بعدها فى المجال الذى يجد نفسه فيه مستقبلا ، وتعاونه فى ذات الوقت على الاقتراب من الحرف الأخرى والاستفادة ببعض معطياتها فى حرفته كنقل بعض الزخارف الشعبية أو نقل بعض الرسميات التشخيصية (شكل ٦) احدى الزخارف المشكلة على سطح خشبى والمستخدمة فى تحلية احدى بوابات مبنى قروى بمنطقة الفيوم) •

تطور الظواهر الثقافية كرد فعل لتطبيق البعد الاقتصادى •

ان تطور الظواهر الثقافية فى عصرنا هذا يعود فى الأصول الى التطورات الاقتصادية •• باعتبار ان العلاقة بينهما فى الوقت الحالى علاقة متوازنة تتأثر بها الثقافة تأثرا عظيما وتصنع تطورها تشكل معان ثقافية جديدة • ولكى يتحقق نوع من التوازن بينهما يجب اتباع فيما يتبع ، الأساليب الآتية : —

١ — التوازى فى الكم المعطى من الدراسات النظرية والتدريبات الحرفية على مختلف مراكز الثقل التطبيقى ، من حيث كم المواد النظرية العامة والمتخصصة المنتقاة بدقة شديدة •

٢ — احتواء المناهج النظرية على مواد اجتماعية وتاريخية ونفسية واقتصادية وجمالية الى جانب المواد الخاصة بتعريف الآلة وتكنولوجيتها ، وأيضا الخامة وعناصرها •

٣ — من حيث الوقت المخصص للتدريبات الحرفية العملية فى المنشأة الانتاجية الحرفية الشاملة • ولأهميته يمكن أن يزاد الوقت التدريبى على حساب المواد النظرية مع تقدم البرنامج التعليمى الشامل لاعداد الحرفى المدرب •

ونخلص من ذلك ان تطور الظواهر الثقافية بصفة عامة راجع الى تكامل العناصر المحيطة بها والى معايشتها للظواهر التكنولوجية المعاصرة دون أن يكون بينهما فواصل تعوق تطورها •

كما أن امكانية زرع حرفة أو عدد من الحرف فى بيئة لها مجتمعها التقليدى والجغرافى • ستجعل من المجتمع الحرفى الجديد — مع الوقت — جزءا منها • توحد بينهم جميعا نظم معينة ، ومصالح وأهداف مشتركة ، مما يوحد نظراتهم الى المستقبل (ويصا واصف وبيئة الحرانية)• ويعود هذا الفعل الى النشاط الحرفى التنموى الجديد الذى يساعد أفراد المجتمع على التفاعل مع بعضهم بأساليب تقليدية ومعاصرة وبمصالح اقتصادية مشتركة •

بعد ذلك اتجهنا الى ايضاح أهمية التدريب وأساليبه المنهجية فى اعداد الحرفيين القادرين على الابتكار وعلى الابداع وعلى الأداء الحرفى باستخدام الآلات والتطوير الثقافى كظاهرة موحدة••

دور وزارة التعليم فى مجال تحديث الحرف التقليدية :

أدى التقدم التكنولوجى للكثير من الأعمال الانتاجية الحديثة وتعقد أدواته بالاضافة الى الاختراعات المستمرة فى مجالات الكمبيوتر والحاسبات الآلية الى اطالة فترة التعليم والتدريب بالنسبة لاعداد الحرفيين المدربين لعدد من الحرف الصناعية والانشائية . كما أدى ذلك كله الى أن أقامت بعض المؤسسات الصناعية والانشائية المدارس التدريبية التابعة لها لتوفير تلك الأيدى المدربة اللازمة لتشغيل أعمالها وفقا للأسلوب المعاصر .

وفى مجال تحديث الحرف التقليدية وانتاجها يأتى دور وزارة التعليم رئيسيا ومحوريا فى نجاح خطة تنميتها ، اذ من الضرورة أن تهتم الوزارة بانشاء المدارس الفنية الابداعية المتوسطة التى تخضع فى مجال التعليم لمراحل دراسية مختلفة ونظام سنى مختلف عن بقية المدارس المتوسطة الأخرى نظرا لطبيعة الدراسة وتخصصها والتى تبنى على التعليم الجمالى والابداعى والانتاجى ، أى على الجانب الفنى من الثقافة العامة .

وتعتبر هذه النوعية من المدارس والتى تفتقر اليها الحركة التعليمية والثقافية افتقارا شديدا ، مرحلة انتقالية يقضى فيها الطلاب مراحل التعلم والتدريب والممارسة مع نمو المعارف ، وحرية الأداء والتعبير ، لينتقلوا بعدها الى المنشآت الانتاجية الحرفية الشاملة .

والواقع أن هذه المدارس وانتشارها فى البيئات المختلفة ، سيكون من أهدافها اعداد فنان المستقبل القادر على الانتقال من التربية التقليدية المعاصرة ، وذلك بما سيقدم اليه من مناهج متطورة وبالتدرج المناسب . ويكون من أهدافها تعريف الطالب بالتاريخ الجمالى المصرى وبالتاريخ الحرفى المصرى والتاريخ الثقافى العام . وهكذا تحقق الدراسة المواءمة بين الجذور والفروع ، وبين الماضى والحاضر ، والتكيف مع ما هو مقصور على المستقبل . وقطعا الى جانب الوظيفة الأساسية لها وهى تدريب الصبية على التفكير الابتكارى وعلى ترسيخ حب العمل فى وجدانهم ، بالاضافة الى تنمية قدراتهم الابداعية والانتاجية .

ومن أمثلة تلك المدارس المتخصصة فى مجال الفنون والتى تحتاج الى انتشارها على رقعة مصر الجغرافية والبيئية بدلا من المدارس التجارية والتعاونية المتوسطة وهى : —

- المدرسة الفنية الابداعية الشاملة .
- المدرسة الفنية الابداعية الموسيقية .
- المدرسة الفنية الابداعية للفنون الجميلة .
- المدرسة الفنية الابداعية التطبيقية .

وبهذه المدارس يمكن أن نعد للحركة الثقافية المستقبلية أجيالا من الفنانين المدربين منذ نعومة أظفارهم وهى المرحلة السنية القابلة للتشكل والتعلم والتدريب . وهذه الأجيال لا شك ستدفع بالحركة الثقافية كلها الى التطور والى الترقى . كما ستعمل دوما على بلورة معنى الاستلهام من المأثورات فى فنون المستقبل فى اطار جديد وحديث يعيش عصره والعصور القادمة .

دور الثقافة الجماهيرية فى مجال تحديث الفنون التقليدية

يجب أن نؤكد على أن الثقافة الجماهيرية بانتشارها الواسع وتأثيرها الكبير — اذا اضطلعت بمهامها — لها تأثيرها القوى على تدعيم الفكر الابتكارى والابداعى عند الانسان المصرى . ولها تأثيرها الواضح على تأكيد الشخصية المصرية فى نمو الذوق الفنى الصافى . لذلك فدورها الهام والموكول بها لن يتحقق الا اذا وضح « المعنى » العملى من وجودها .

والمهمة الأدائية لهذا الجهاز الخطير فى رسالته والمنعكسة من معنى وجوده ليست بالطبع مهمة نقل أعمال انتاجية ثقافية جاهزة تستخرج من منتجات ثقافة العاصمة ، وانما هى

فى الحقيقة ثقافة التعبير عن البيئـــة وعـــن مجتمعها ومن ابداعات روادها · حتى تكـــون لنفسها ظاهرة ثقافية صحيحة سليمة ، تـؤثر بدورها على الظواهر الأخرى وتتكامل معهـــا ، لتبقى بعدها روافد الثقافة الجماهيرية على مـــا يجب أن تكون ·

ولما كانت الثقـــافة البيئية مرتبطـــة كل الارتباط بالثقافة القومية ،وبالتالى بثقافة وسائل الاتصال المرئية والمسموعة والمقروءة ، كان دور الثقافة الجماهيرية بروافدها البيئية يمثل مهمـة صعبة · حيث يتعين عليها أن تجمع كل هـــذه الاتجاهات وتصهرها عندياتها ، ثم تعيد تنسيقها وبلورتها وصياغتها ثمدراستها وتحديد مساحتها فى ثقافتها · ولتقدمها بعد ذلك للحاضر ثقافـة جماهيرية قادرة على أن توفر للمـــواطن البيئى المتوازن مع عصره ولتغنى الثقـــافة القوميـة وتمنحها هويتها · ومن هذا الموقف تأتى خطورة هذا الجهاز الثقافى ·

ولذلك يفترض فيمن يقوم أو يتصدى لهذا العمل أن يكون ملما بمفردات تكوين الثقـــافة وكيفيتها ، وأن يكون واعيا بتيار الحضـــارة الحديثة وبطبيعة الأرض التى يعمل عليها وفيها وبداية ، فأن هذا الأمر الأخير يمكن أن نشـــير اليه بأنه من الخطورة أن تعمل أجهـــزة تعنى بأمور الثقافة الجماهيرية ، التى هى ثقافة الناس دون أن يكون لديها المركز المتخصص فى بحوث هذه الثقافة الجماهيرية ، ومدى احتياج الناس الى مفرداتها والى خدماتها ونوعيتها وتحـــديد جرعاتها ومساحتها · وأهمية هذا المركز راجـع الى أن مثل هذا الجهاز وروافده يعمـــلان فى بيئات مختلفة فى قيمها الاجتماعية وفى لهجاتها وتقافتها وفى نشاطها العملى والمهنى · وبالتالى فان مجمل بحوثها الميدانية تكون معـاونة على تحقيق خدمة ثقافية أفضل من خـــلال اعـــداد برامجها التنفيذية والتخطيطية والتصور لهمـا بالشكل الايجابى ·

ودور هذا الجهاز بالتحديد فى تحـــديث الفنون التقليدية هو حماية روادها من المبدعين لتقديم كافة التجارب الأخرى المحلية والخارجية بصـــور متنوعة وبأدوات فنيـــة مختلفـــة · مع فتح مجالات انتاجية محدودة مع توفير الامكانات اللازمة لتشغيلهـــا بصـــورة فنية وجماليـــة متحررة من القيود المتبعة فى المنشآت الأخرى · لأن بنوعية هذا الانتاج يمكن أن تصبح الحركة الحديثة أغنى وأقوى ·

ويتم ذلك من خلال هذه المحاور ·

١ ــ التخطيط الطبيعى ·

٢ ــ التخطيط الثقافى ·

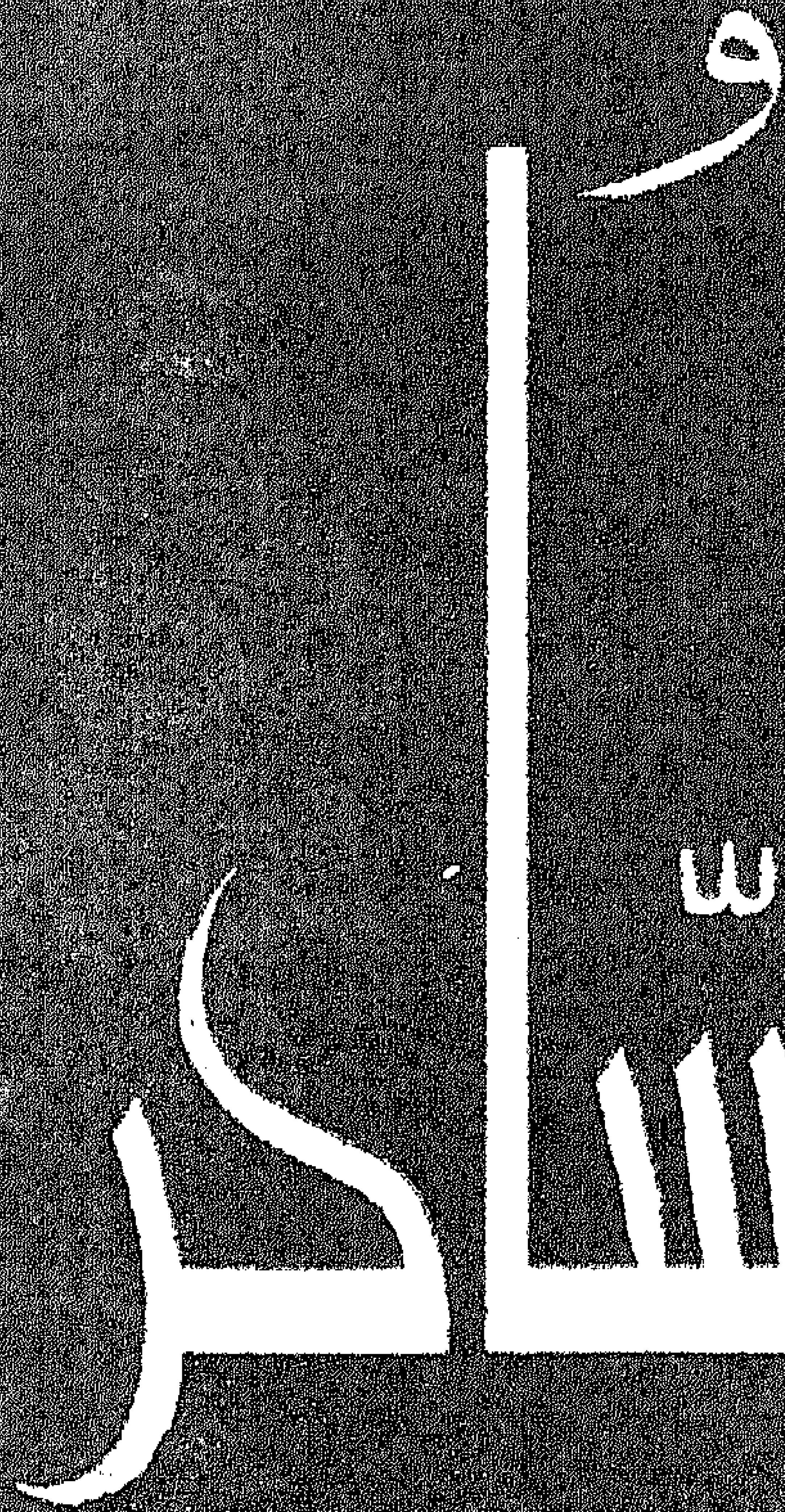
٣ ــ التخطيط الادارى ·

٤ ــ التخطيط للتحول من الخدمة المنقـولة الى الخدمة الابداعية ·

أن هذا التكامل فى نوعيـــة الخطط يعنى بالقيم التشكيلية فى أعمالها أكثر من المسائل الانتاجية ذات الطابع الصناعى ، أى أن هـــذا العمل يمكن أن يكون مصدرا تصميميا لكثير من المنتجات الحرفية والبيئية ·

وبعد ·· فان الأدوار الأخرى للهيئات المعنية الباقية فى هذه الدراســـة سأتعرض لها فى موضوعنا عن الفنون التقليدية المصرية المعاصرة وأثر الثقافة التكنولوجية عليها ·

حكاية الفرعون



بقلم : أحمد صليحة

فى خريف عام ١٩٧٣ ظهرت فى سوق الآثار فى باريس بردية رثة تحوى بضع تعاويذ من كتاب الخروج الى نور النهار المعروف باسم « كتاب الموتى » ، وكان متنها مكتوبا بالخط الهيراطيقى الذى استخدم بكثرة فى الكتابات الدينية والجنائزية فى العصور المتأخرة ، ولم يكن فى هذا ما يثير شهية الباحث ، حتى وان قيل انها جاءت من جبانة طيبة القديمة ، فالمتاحف تعج بمثل هذا النوع من البرديات الدينية . بيد أن الخبراء لاحظوا وجود نص آخر على ظهر البردية ذى طبيعة روائية أو تاريخية ، وقد سارع معهد البرديات التابع لجامعة السربون الى فحصها واستدعى خبير البرديات النمساوى د . فيكلمان لترميمها ، واستطاع العلماء تحديد تاريخها اعتمادا على اسلوبها الخطى ، فأرجعوها الى القرن الخامس أو السادس الميلادى ، أى الى عصر الأسرة السادسة والعشرين وبداية الاحتلال الفارسى الأول .

لم يكن ورق البردى الذى اشتهرت به مصر القديمة متاحا للعامة ويبدو أن صناعته كانت تخضع لاحتكار ملكى ، ومنه اسمه (بابرو) أى ذلك الذى يخص الملك ، لذا اعتاد الكتاب على شراء البردى القديم وغسله للكتابة على سطحه المصقول أو استغلال ظهره ، اذ كانت البردية تصنع من طبقتين متقاطعتين من شرائح ساق النبات ، وكان الكتاب يفضلون الكتابة على وجه البردية ذى الشرائح الأفقية حتى لا تتعثر فرشاة المداد فى الفواصل الرأسية على ظهرها ، وتطوى البردية من طرفها الأيسر ، حيث اعتاد المصريون على الكتابة من اليمين الى اليسار ، لذا كان الجزء الأيمن أكثر أجزائها عرضة للتلف ، ومن ثم نجد أن الكثير من بدايات النصوص المكتوبة على الوجه مفقود ، والعكس بالعكس مع النصوص المكتوبة على الظهر .

أسفر فحص ظهر البردية عن مفاجأة ، اذ تبين للعلماء أنها تحوى قصة ، تعد ـ اذا صدق تأريخهم ـ آخر الأعمال الأدبية المصرية قبل غزوة الاسكندر الاكبر التى نقلت مصر الى محيط الحضارة لهلينستية ، بيد أن الفجوات التى تملأ النص ، ولون حبرها الباهت جعلادراستها من الأمور الشاقة ، فلم ينته العمل فيها الا فى عام ١٩٨٥ (*) ٠

والنص عبارة عن حكاية خيالية لا يعرف كاتبها ، ويرجح أنها مستقاة من الأدب الشعبى وربما تعود الى عصر الرعامسة (الأسرتين التاسعة عشر والعشرين) ، ولئن صح هذا الرأى ، الا أن النص الحالى يصعب اعتباره مجرد تدوين لنص شفهى رغم أن لغته تقترب من لغة العامة ، بل يبدو أن الكاتب قد استغل الحكاية المتواترة لانتقاد الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتردية أنذاك كما سيتضح فيما بعد ٠

ويمكن تقسيم النص الى حكايتين مدمجتين ، الأولى تمهد للثانية فنرى فى القسم الأول ملكا يصاب بمرض عضال فيسعى الى ارسال ساحر شاب الى عالم الموتى ليطلب له البقاء من اله يدعوه بالعظيم الحى ، ربما كان أوزيريس ، رب البعث والخلود ، ويمنيه بالخير العميم ويتعهد بحماية زوجته ورعاية ولده ، ويضحى الفتى بحياته ويظفر الفرعون بفسحة الأجل ، ويحنث الفرعون بوعده فيقتل ولده ويغتصب زوجته بتحريض من سحرته ، فينتقم منهم الساحر ويسلط عليهم كائنا سحريا من الطين ، وهنا تبدأ الحكاية الثانية حيث يغضب الاله لتصرف الساحر الذى تجرأ على الاتصال بعالم الأحياء دون اذنه ، ويسعى الساحر الى الفكاك من عالم الموتى والعودة الى الأرض ، ولكن النص مهشم بحيث يتعذر علينا تتبع الأحداث ٠

ورغم أن بطل القصة ساحر ويدور شطر كبير من أحداثها فى عالم الموتى ، الا أن المغزى الأخلاقى والأبعاد الاجتماعية والسياسية تطغى على أحداثها بحيث تكاد تخلو من الخوارق المألوفة فى هذا النوع من القصص ، بل وسيلاحظ القارىء أن الكاتب أغفل عن عمد تفاصيل رحلة الساحر الى عالم الموتى التى يقطعها المتوفى عبر دروب مظلمة تعج بكائنات أسطورية ويقوم على حراسة بوابتها طائفة من الجان لها أسماء مفزعة مثل « مهشم العظام » « وآكل النار » حتى لا يشتت انتباه القارىء عن الطبيعة النقدية للقصة ٠

(*) نشر المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة البردية كاملة فى :
George Posner, Le papyrus vandier, le Caire, 1985.
وقد سبقتها محاولة العالم الفرنسى فاندية الذى تنسب اليه البردية وظهرت فى :
Annales du College de France 78, 541-547.
والكاتب يعتمد هنا اعتمادا رئيسيا على دراسة بوزنر وعلى محاضرات غير منشورة للدكتورة فايزة هيكل أستاذ الآثار فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة ٠

نص القصة :

في عصر ملك مصر العليا والسفلى «ساسوبك» – عاش وصح وسلم (١) – عاش كاتب اسمه الساحر « مرى رع » وكان شابا وكاتبا مجيدا مما جعل السحرة يهملون ذكره للفرعون – (ع·ص·س) – (وذكر) مهارته ككاتب ذلك انه كان سيقصيهم عن خدمته ويستعمله هو ·

وكان الفرعون – (ع · ص · س) – حريصا على تناول وجبة فى الليل لان عين الفرعون – (ع·ص·س) كانت كبيرة جدا (٢) · وذات ليلة ترك الفرعون – (ع·ص·س) – طعام عشائه المعتاد (٣) ، (لأن) الطعام كان له طعم الطين أما الجعة فكان لها طعم الماء فى فمه ، وتوقفت عين أعداء الفرعون (٤) (ع·ص·س) ولم ينم وتهدلت عليه ثيابه وبات كرجل خرج من نهر(٥)

استدعى (الفرعون) سحرته أجمعين ووصف لهم الفرعون – (ع·ص·س) – الحالة التى ألمت به فاج السحرة بالصراخ وقالوا له : « أى ربنا العظيم ، هذه الحالة التى ألمت بأعداء الفرعون كانت قد أصابت « جد – كا – رع (٦) » وفتح سحرته كتبهم ، فوجدوا أن حياته ستنتهى فى سبعة أيام ، اذ لم يكن ثم من يعرف اسم ساحره (٧) ·· الذى كان سيقدر على أن يطلب له البقاء وكان أن أخذ أعداء الفرعون فى الوهن والضعف ، وقال لسحرته : « هل سبق أن أهنت أحدكم ·· حتى تتركونى أهلك أمامكم دون أن تطلبوا الى البقاء » جاش السحرة بالبكاء وقالوا : « ربنا العظيم ، بحياة وجهك (٨) ، ليس منا من يستطيع أن يطلب البقاء للفرعون– (ع·ص·س)– (لكن) « مرى – رع » يستطيع أن يطلب البقاء للفرعون (ع ص· س) استدعى الفرعون مرى رع فصعد الى حضرة الفرعون – (ع·ص·س) وقال الفرعون – صادق الصوت (٩) لمرى رع : (ليلقاك رع خير لقاء ، بحياتك اطلب لى البقاء » سال الدمع من عين مرى رع وقال للفرعون – –(ع· ص· س) – « ربى العظيم ، انى أستطيع أن أطلب البقاء للفرعون – (ع·ص·س) لكن بيد أننى أنا سأموت » ·

قال الفرعون – صادق الصوت – بحياته (رع) سأغدق عليك النعم ، وسأقوم ·· لولدك الصغير، وسأعمل على أن يرتقى لمكانتك، وسأثنى عليك فى المعابد كلها ، وسأعمل على خلود أثرك فى هليوبوليس (١٠) وسأعمل على أن تخرج الأرض قاطبة تبكيك ، وسأحرص على أن تقدم لك الزهور (١١) وسأعمل على بقاء ذكرك (١٣) الى أبد الأبدين ، ولن اجعل اسمك يفنى فى المعابد » ·

تدبر مرى رع الأمر وبكى فانهمر دمعه أنهارا حتى غشى عليه ، ثم قال : « ربى العظيم » ما أشبه حالى بحال المحنط الذى لايدعوه المرء حتى يسوم بعينه (١٢) ، هاك أنا قد استدعيت قبل سبعة أيام من موتى ، فلم أحظ برؤية عطف الفرعون – (ع·ص·س) ·· حتى الموت ، رغم اننى مازلت شابا » ·

قال الفرعون « لمرى رع » : « بحياته (رع) سأجعلك تعرف أنك ستحيا ولن تموت ·· فأنت ستجعلنى أحيا ، فهل ستموت أنت ، وأجابه مرى رع : « ربى العظيم ، لم يحدث قط أن طلب امرؤ البقاء لآخر ولم يمت (١٣) ثم قال ، ربى العظيم ، الواقع أنك أنت الذى ستجعلنى أموت ، فهل يستجيب الفرعون – (ع·ص·س) لما أقوله له ؟ » ·

قال له الفرعون – (ع·ص·س) – « بحياته (رع) قل لى ماتشاء وسأنفذه » ·

قال له مرى رع : « اقسم لى أمام بتاح وقل : لن أسمح بأن تخرج زوجتك « حنوت – نفرت » من منزلها وسأنهر أى نبيل ينظر لها ·· كما لو كانت زوجتى الملكة · ولن أسمح أن يلحق بها حيف ماجييت ، ولن أجعل أى نبيل يأتى الى دارك ، ولن أنظر لها أنا نفسى ·· واذا رأى أعداء الفرعون جمالها فانه سيحنث بقسمه ··

استمع الفرعون – (ع·ص·س) – للكلمات التى تفوه بها « مرى – رع » ، وقال له الفرعون– (ع·ص·س) « هل ترغب فى شئ آخر ، قله وسأفعله » قال « مرى – رع » للفرعون :

« السحرة الذين تآمروا ضدى حتى ألقى حتفى هل تسمح بأن ترسل أولادهم الذين أنجبوهم معى ، أى سيدى العظيم بحيـــاة وجهك لاتدع أيا منهم ، فالذى سيرسلهم للموت ما اقترفوه بعد الفعلة السيئة التى ارتكبوها ·· فهم لم يخبروا الفرعـون ــ (ع·ص·س) ــ ببراعتى ككاتب الى اليوم الذى كان بوسعه أن يصنع لى شـيئا ــ هاكم انهـــم لم يعرفوه بى الا فى اليـــوم الذى سأموت فيه ·

قال الفرعون ــ (ع·ص·س) ــ لمرى رع : « فداؤك هؤلاء » ، بحياة « رع ــ حور ــ أختى) « انك ستبعث من جديد » ·

عاد الساحر مرى ــ رع الى منزله وحلق ــ شعره وارتدى ثوبا من الكتان الفاخر ، واتخذ الهيئة (المطلوبة) لتقديم الضراعة للاله رع ، وذهب الى بيت الفـرعون ــ (ع·ص·س) ــ وحدث أن كان الفرعون ·· وقال للفرعـون ــ (ع·ص·س) ــ « ربى العظيم ، هل من الممكن أن يذهب الفرعـــون ــ (ع·ص·س) ــ الى هليوبوليس ليؤدى ما أعـرف ·· الطريق الذى سأذهب منه الى الدات (١٤) (عالم الموتى)

قدم الفرعون القرابين من أجله من ممفيس الى بحيرة (١٥) ··وأدى الفرعون الشـعائر أمامـــه (مرى ــ رع) أكثر مما كان سيؤديها أمام الاله العظيم الحى ، ثم نظر الفرعون ــ (ع·ص·س) الى سحرته ووبخهم ·· الرجل الصالح ضد رجل السوء (١٦) ثم انطلق الفرعون ــ عاش وصـح وسلم ــ الى هليوبوليس عبر طريق الالـــه رع وحرق قربانا ·

(تلى ذلك بضع سطور مهشمة تصعب ترجمتها ، ويبدو أنها تسجل حديثا بين الفرعون « ومرى ــ رع » الذى يطلب منه أن يرسل معه الى عالم الموتى أطفال السحرة وربما ذويهم ·

ويدور حوار غامض بين مرى ــ رع والفرعون ، حول البعث ، فيؤكد الفرعون « لمرى ــ رع » أنه سيبعث من جديد ، بينما يستسلم « مرى ــ رع » لقدره وتعلن انه لا مفر من موته ويطـلب منه آن يمنحه تمثال البقرة المقدسة « حتحور »)

ويقول : ان « حتحور » (١٧) ربة الغرب هى التى تجعل المرء يرحل الى الغرب ·· وهى التى تبت فى الأمور أمام الاله العظيم الحى ، فهل تسمح أيها الفرعون ــ (ع·ص·س) أن آخذ تمثـــال حتحور البحيرة الحمراء بحيث اصطحبه معى الى الدار الآخرة (الدات) ، فاذا مت سأتركه هناك ، واذا حييت سأعود به الى الأرض معى » · وأجابه الفرعـون ــ (ع·ص·س) « أى شىء تحب ، أى شىء تحب أفعله » ·

قال القائد «مرى ــ رع» للفرعون(ع·ص·س): « سأرحــــل لأقدم ضراعاتك للاله العظيم الحى لتبق بعيدا عنى ، ولا تنظر الى حتى أرحـل · ليت الاله رع يصغى لصلواته (الفـــرعون) ويجعلنى معك من جديد » ·

رحـل القائد « مرى ــ رع » الى الدات حيث التقى بحتحور ربة الغرب ، وقالت له « مرحبـا بالقائد » « مرى ــ رع » ، ما الأمر أيها القائد مرى ــ رع ، لقد أتيت لتطلب البقـاء للفرعون « والفناء » لأعدائه ، ثم قالت حتحور للقـــائد « مرى ــ رع » سأعمل على أن تمثـل أمام الاله العظيم الحى ، فقال لها : اجعلينى أمثل فى حضرة الاله العظيم الحى ·

اصطحبت حتحور القائد مرى ــ رع وجعلته يمثل أمام (الاله العظيم الحى) ، فقـــال الاله العظيم الحى « خبرنى عن حالة المعـــابد ·· » فأجابه « مرى ــ رع » : « المعابد مزدهرة ازدهارا وثرواتها ·· والمعابد تضىء الأرض ·· »

عنـدئذ ســـأل الاله العظيم الحى مـرى رع « خبرنى بحالة ·· الأرامل (١٨) قال القائد ، « مرى ــ رع » لـلاله العظيم الحى : (تلى ذلـك بضع سطور مهشمة يصف فيها « مرى ــ رع » الشقاء الذى تعانى منه البـــلاد وبؤس الفقراء الذين يجأرون بالشكاية ، ورغم هذا يتضرع للاله أن يمد فى حياة الفرعون) ·

عندئذ قال الاله العظيم الحى ، « أمد حياة الفرعـون (ع·ص·س) ٢٥ عـاما » (يتضرع « مرى ــ رع » للاله أن يمد أكثر فى حياة الفرعون

فيزيدها الى مائة عام بدءا من ذلك اليوم) عندئذ تحدث القائد « مرى ــ رع » فى حضرة الاله العظيم الحى » : ربى العظيم : هل أستطيع العودة وأصعد الى أعلى (أى أعود الى الدنيا) .

(يأبى الاله أن يعود « مرى ــ رع » للدنيا ، فيستسلم لمصيره ، وذات يوم يعلم أن حتحور تستعد للنزول للأرض للاحتفال بأحد أعيادها ، فأسرع للقائها ورجاها اذا صعدت للدنيا فى عيدها لتناول القربان أن تسأل عن حالة زوجته وابنه ، أو أن تشفع له لدى الاله العظيم ليسمح له بالذهاب معها بيد أن الاله يرفض ، فتذهب حتحور وحدها) .

صعدت حتحور الى الأرض والتقت بأهلها ثم عادت الى العالم السفلى ، والتقت بالاله العظيم الحى ثم بالقائد «مرى ــ رع» وقالت « أيها القائد» مرى ــ رع « عسى أن يلقاك أهل « الذات » خير لقاء ، سأخبرك ... (سألها مرى ــ رع) « خبرينى بحالة منزلى « (قالت حتحور) : لقد اغتصب الفرعون (ع. ص. س) امرأتك ، وجعلها زوجته الملكية العظمى (١٩) واغتصب منزلك ، ومنحه لأول ... ثم قتل ولدك ، بكى القائد مرى ــ رع بكاء مرا ، وقال لحتحور : خبرينى من حرضه على اقتراف ذلك : سلبه منزلى واغتصابه امرأتى وقتله ولدى . فأجابته حتحور : « انهم السحرة الذين زينوا له هذا .

(سطور مهشمة نعرف من بقاياها أن « مرى ــ رع » ازمع الانتقام ، فتناول حفنه من الطين وشكل منها رجلا من الطين وأمره بالصعود الى عالم الأحياء بعد أن زوده بقوة سحرية ويذهب رجل الطين الى الفرعون فى قصره ويأمره فى غلظة باهلاك السحرة) .

قال رجل الطين للفرعون (ع.ص.س) : ابعث بسحرتك الى الفرن القائم أمام « **موت التى تحمل أخاها** » **(٢٠)** فى هليوبوليس (أصاب الاضطراب الفرعون ، بيد أنه لم يجد مناصا من الانصياع لأمر رجل الطين السحرى فأمر بالقبض على السحرة) .

ثم أخرجهم من سجنهم وأرسلهم الى هليوبوليس ثم خرج معهم الى هليوبوليس حيث أمر باعدامهم، فأرسلهم الى المحرقة القائمة أمام « موت التى تحمل أخاها » فى هليوبوليس .. ثم عاد الفرعون الى قصره .. وقفل رجل الطين عائدا للموضع الذى كان فيه القائد « مرى ــ رع » وأخبره بما كان من امره ، وأعطاه باقة من الأزهار ، .. وتأثر القائد « مرى ــ رع » مثل رجل صعد الى الأرض وعاد الى منزله (٢١) وقدم القائد « مرى ــ رع » الباقة التى حملها رجل الطين الى الاله العظيم الحى ، فسأل الاله العظيم الحى القائد « مرى ــ رع » « هل صعدت الى عالم الأحياء ، **فأجابه « مرى ــ رع » أى ربى العظيم أن من ذهب الى الأرض هو رجل الطين ، الذى بعثت به ، فاحضر لك الباقه امام الاله العظيم الحى** » (يبدو أن الاله قد غضب من تصرف « مرى ــ رع » لكن حالة البردية السيئة لا تسمح لنا بتتبع أحداث القصة أكثر من هذا) ولكن يبدو أن الساحر يعمل على الخروج من عالم الموتى ويبدو أن سعيه قد كلل بالنجاح فى نهاية المطاف .

تعقيب على القصة

على النقيض من الصورة الجليلة التى ترسمها الآثار والنصوص الرسمية للملكية الفرعونية ، تجىء شخصية الفرعون كاريكاتورية تبعث على السخرية المشوبة بالازدراء، فهو يتسم بالجشع والجحود وهو ينصاع لغواية السحرة ولا يتورع عن أن يحنث بقسمة ولو كان برأس أرباب ممفيس الاله بتاح ، حتى تتحول عبارة صادق الصوت الى استهزاء صريح برياء الفرعون الذى يحمل اسم « سا ــ سوبك » أى ابن سوبك وهو اله عبد فى صورة تمساح وكان ابنا « لنيت » ربة الحرب والقتال ولسنا نعرف ملكا بهذا الاسم ، مما يرجح اختياره كرمز للرياء والقسوةاللتين يجسدهما التمساح.

ان هيبة الملكية الفرعونيه وسلطتها أخذتا في التدهور بعد وفاة رمسيس الثالث آخر الفراعنة العظام ، فتعاقب على العرش ملوك ضعاف ، وسرعان ما قفز الى السلطة أحفاد المرتزقة الليبيين بما يشبه الانقلاب العسكرى ثم خضعت مصر لسلطان أسرة من النوبة واجتاحتها جحافل الآشوريين ، ثم كانت الاسرة السادســه والعشرين التى شهدت صراعا حضاريا وسياسيا بين القومية المصرية التى وجدت ملاذها فى العودة الى القديم واحياء تراثها الغابر وبين التاثيرات الأجنبية المتصاعدة والآتية من الشرق والشمال والتى اخذت تتسرب على نحو متزايد على يد المرتزقة والتجار الاغريق ، وقد اخذ هؤلاء يحلون محل الجنــود المصريين بعد ان اطمأن اليهم ملوك الأسرة الذين ينحدرون من أصل ليبى ، فكان أن ثار المصريون واطاح قائد الجيش احمس او امازيس كما يعرف بحكم الفرعون « واح – ايب – رع » أو « ابريز » ، وكان امازيس رجلا من عامة الشعب ميالا للمرح واللهو ، وسرعان ما خاب أمل المصريين اذ كان الحاكم الجديد من أشد المعجبين بالحضارة الاغريقية حتى انه تزوج امرأة من بناتها ، وأغدق العطايا والهبات على المعابد اليونانية حتى سمى بمحب الهيلينيين ٠

كان اسم الساحر الشاب « مرى – رع » اى محبوب رع اله الشمس الذى منه انحدرت الالهة ماعت ربة العدالة فى مصر القديمــــة ، وثمة قصــة من عصر الأسرة التاسعة عشرة عثر عليها فى قرية لعمال الجبانة بالأقصر ، وبطلها يدعى بهذا الاسم ويحمل لقب القائد أو أمير الجيش الذى ينعت به « مرى – رع » فى النصف الثانى من القصة ، كما كان بوسعه هو الأكثر أن يتصل بالأرباب ويحادثهم فهل كان مرى – رع بطلا لحكايات وسير شعبية لم يقدر لمعظمها أن يدون ، ولكن وجد فيها البسطاء تعبيرا عن احساســـهم بالظلم الاجتماعى واســـتغلال الاغنياء للفقراء ٠

وشهد هذا العصر اضطرابات واضرابات عمالية متكررة نعرف طرفا من أخبارها من وثائق قرية دير المدينة بالأقصر وتعبر ضراعة موجهة للاله آمون عن وعى متزايد بالقهر وبتفشى الفساد فى أجهزة الادارة والقضاء فيناجى الفقير ربه قائلا :

« أى آمون ، لتصغ للوحيد فى المحكمة ، لمن هو فقير وليس بغنى ، فالمحكمة تسلبه الذهب والفضة لكتبتها ٠٠ لتضطلع آمون بمهام الوزير لينجــو الفقير ولتبرأ ساحته ، عسى أن يتفوق الفقراء على الأغنياء (من بردية انستاسى الثانية فى المتحف البريطانى) ، ويعبر الكاتب عن تعاطفه مع البسطاء والضعفاء فيجعل بطله يقارن حالة بحال المحنط الذى يتجنبه الأحياء ويجبرونه على العيش فى عزلة بين الموتى ، فاذا جاءهم الموت تذكروه وسارعوا الى دعوته كى يمنح ذويهم الحياة ولا يكف هؤلاء السحرة عن غيهم حتى بعد أن قبل « مرى – رع » أن يضحى بحياته فى شــــهامة « أولاد البلد » فيوسوسون للملك كى يحنث بقسمه ويقتل ابن مخلصه ويغتصب زوجته وداره ، فلا يجد الساحر مناصا من أن يدرهم حتى يستقيم أمر البـــلاد ، ولعل الكاتب لم يجرؤ على الدعوة لاسقاط الفرعون ذاته ٠

والسحرة هنا يرمزون لرجال البلاط الذين يحيطون بالفرعــون ويســـتأثرون بعطاياه ، ويحجبون عنه أهل العلم والفضيلة من أبناء الشعب ، وهم لا يكشفون له عن وجود عالم يفضلهم الا وهم متأكدون من هلاكه سواء نجح أم فشل فى علاج سيدهم٠

يحمل « مرى – رع » فى القسم الأول من النص لقب الساحر ، (حرى – تب) الذى يعنى حرفيا الرئيس وهو اختصار للقب (حرى – تب – خرى – حب) أى رئيس حاملى الكتاب أو المطلعين على الشعائر والتعاويذ التى تضمها الكتب المقدسة ، وهو من ألقاب الكهنوت القديمة ، ونرى صاحبه يشرف على أداء الطقوس الدينية أو الجنائزية ومن أهمها طقسة فتح الفم ، التى يعيد الساحر بها للمتوفى أو لتمثاله القدرة على استخدام حواسه وتناول الطعام والشراب ، أى يعيده للحياة ٠

ومن المثير أن يتجاهل النص تفاصيل رحلة حتحور الى الدنيا وعودتها الى الذات ، رغم انها كانت من المواضيع المحببة فى الأدب الدينى ، وكان من الممكن أن تكون مادة لمغامرات مثيرة مع الكائنات الأسطورية التى تعمر الطريق الى العالم السفلى ٠

ويبدو أن الكاتب قد تأثر بالتصور الروحانى للحياة الآخرة الذى بدأ فى الظهور منذ الدولة الحديثة على الأقل (القرن السادس عشر ق٠م) والذى رأى فيها حياة روحية تخلو من كل متاع دنيوى كما تقول التعويذة ١٧٥ من كتاب الموتى على لسان آتوم الذى يخاطب روح المتوفى التى تشكو له الحرمان من الملذات الجسدية :

« لقد وهبتك الضياء بدلا من الماء والهواء،والطمأنينة عوضا عن الخبز والجعة»٠

لذا يتأثر « مرى – رع » بباقة الزهور التى أحضرها رجل الطين من الارض ، فتذكره بوطنه وبآله ، ويضيق صدره بهذا اللون من الرهبانية ، ويتوق الى العودة الى الأرض ويغضب الاله حينما يقدم له « مرى – رع » باقة الأزهار ، لأنه حاول الاتصال بعالم الأحياء ، فهذا الاتصال كفيل بجعل رعاياه من الموتى يبرمون بهذا اللون من الحياة ٠

ان الاله « العظيم الحى » يلعب دورا سلبيا فى القصة ، فهو لايدرى شيئا عن أحوال الدنيا ، ولايبالى بالشقاء الذى يرزح تحته البشر ولايغضب لحنث الفرعون بقسمه العظيم ، ولا بقتله لطفل رسوله ، والساحر لا ينتظر النصرة من الاله بل يعمد للانتقام من أعدائه بيديه ، والسحرة ، الذين هم صفوة الكهنوت ، هم الذين يحرضون الفرعون على أن ينقض عهده وأليمين بقسمه بالاله بتاح رغم أنه من أرباب الخليقة الذين تمتعوا بشهرة على مدار القرون ٠

وربما يرى البعض أن سلبية الاله أمر يتفق مع كونه ربما للموتى لا يجوز له أن يتدخل فى أمور الدنيا ، كما قد يشير البعض الى نصوص عصور الاضطراب تحفل بمثل تلك الانتقادات لانهيار القيم الخلقية واهمال الملوك لشئون رعاياهم ، بيد أن هذا النص يختلف عن غيره فى أمرين :

الأول : أن الاضطراب الذى ساد الحياة لم يكن مرجعه الى اهمال فى العبادات أو نقص فى خدمة الأرباب كما يتضح من اجابة الساحر ، والثانى : أن الملك لم يعد هو الوسيط بين عالم الأرباب وعالم الأحياء وهى النظرية التى تستند عليها الملكية المقدسة ، بل والديانة المصرية الرسمية ذاتها ، التى لم تخول لكائن أيا كان حق الاتصال بالمعبودات الا للفرعون ، ولم يكن الكهنة فى أدائهم للشعائر الا نوابا للفرعون ،

لذا لم تسجل جدران المعابد سوى صورة الفرعون وهو يؤدى جل طقوس الخدمة اليومية ٠

ان قصة الساحر والفرعون تمثل ارهاصة بتحول دينى وفكرى بعد أن تعرض مفهوم الملكية المقدسة لهزة ، فلقد راى المصريون فى ملوكهم وسطاء يقومون بخدمة الارباب ورعاية معابدهم فى مقابل أن يمنحوا مصر الحياة والأمن والرخاء ، ولقد قايض المصريون حرياتهم ورفعوا الفرعون فوق مرتبة البشر مقابل تلك الضمانات، فلما احس الناس بأن اربابهم قد اخلوا بتعاقداتهم ، لجأوا للسحر فانتشرت الممارسات السحرية التى سعى المرء بها الى اخضاع الطبيعة وقواها لمشيئته انتشارا زعزع من البنية الاخلاقية للمجتمع ،ولا سيما أن من مارسوها هم الكهنة أنفسهم ، ومن اشهر انجازاتهم فى هذا القبيل « كتاب الموتى » الذى هو فى الواقع مجموعة من التعاويذ التى تكفل لمن يشتريها السلامة فى الآخرة والنجاة من الحساب على ما اقترفه من آثام فى الدنيا أمام محكمة أوزيريس المقدسة ٠

فى ظل هذا التحول نسجت خيوط قصتنا على شاكلة الأسطورة الأوزيرية التى تصور سعى الانسان لقهر الموت وضمان الخلود ، غير أن قيامة أوزيريس كانت تأسيسا لمبدأ الملكية المقدسة وسلطان الكهنوت فى حين أن أفلات « مرى — رع » ان صح هذا التعبير — من عالم الموتى انتصار لارادة البشر بعد أن فرغت الديانة القديمة من محتواها ، وبات الطريق ممهدا لديانة أخرى ٠

حواشى النص :

(١) دعاء تقليدى يردد بعد أسماء الملوك الأحياء وهو يتكرر فى النص بعد اسم الفرعون ولذا سيختصر الى (ع٠ ص٠ س) ٠

(٢) كناية عن الجشع وهى تشبه فى العامية المعاصرة (عينه فارغة) ٠

(٣) حرفيا وجبة الأمس ، والأمس دلالة على الماضى ، ويقرن بالكلمات للدلالة على الاعتياد والتكرار ٠

(٤) يستخدم الكاتب لفظة الأعداء بدلا من الفرعون حينما يصف ما يلم به من أذى كأنما يحاول أن يدرأ الشر عن ذاته وستنزل اللعنة على أعداء الفرعون ، مثلما يفعل العامة فى مصر حينما يرددون عبارة « ان شاء الله العدو » اذ ذكروا مكروها ألم بعزيز ٠

(٥) أى يبلله العرق ٠

(٦) أحد فراعنة الأسرة الخامسة وقد عاش قبل زمن كتابة هذه القصة (القرن الرابع ق٠م) بنحو ألفى عام ٠

(٧) نسى اسم الساحر الذى ضحى بحياته من أجل الفرعون والكاتب يمهد بهذا للمصير الذى ينتظر « مرى — رع » على يد « ساسوبك » ٠

(٨) القسم المعتاد فى المصرية الكلاسيكية كان بحياة الأرباب « عنخ » أو ببقائهم « واح » ، بيد أن الكاتب يستخدم صيغا عامية ، فالسحرة يحلفون بحياة وجه الفرعون ، والفرعون يقسم بحياة وجه الأرباب ٠

(٩) كنية المتوفى فى النصوص الدينية ، وهى فى الأصل من ألقاب أوزيريس وقد تلقب به بعد

أن أدان مجمع الآلهه فى هليوبوليس خصـــمه سـب ونفاه الى الصــــحراء ومنح عرش مصر لحورس ، ابن أوزيريس الذى بات رب الموتى ، وقد نعت به كل متوفى ذكرا كان أم أنثى زلفى له ويبدو أن الكاتب يستخدم اللقب الفرعونى للسخرية من نفاقه مرتين ، فهو فى المرة الأولى يتملق مرى ــ رع حتى يشفيه وفى الثانية يمنيه بوعود كاذبة ٠

(١٠) حرص النبلاء على وضع تماثيل لهم فى أفنية المعابد الكبرى حتى تنال نصيبا من القرابين الوافرة التى تقدم لأربابها ، ومن أهمها معبد اله الشمس فى هليوبوليس (عين شمس الحالية) ٠

(١١) ترمز الزهور فى العقائد المصرية الى البعث ، اذ تخيل المصريون أن الشمس قد خرجت فى صورة طفل ذهبى من زهرة لوتس عملاقة خرجت من المحيط الكونى عند بدء الخليقة ، واستنشاق الزهور يمد المرء بمقومات الحياة والقوة ، ولذا كانت من بين أهم القرابين التى تقدم للموتى ٠

(١٢) عانى المحنطون من ازدراء المجتمع ، رغم أهمية الدور الذى لعبوه في العقائد الدينية ، لذا عاشوا بمعزل عن مجتمعات الأحياء على أطراف الجبانة ٠

(١٣) يبدو أن المصريين قد آمنوا أن بوسع المرء النجاة من الموت اذا استبدل آخر به ، وهنـــاك تميمة تحمى صاحبها « من الأرباب التى تستبدل رجلا بآخر » ونقرأ على مقصورة جنائزية من عصر الأسرة الحادية والعشرين دعاء لخونسو ــ اله القمر ــ أن ينقذ من يحبه من الموت وأن يضع مكانه آخر فى عالم الموتى ٠

(١٤) من الغريب أن يذهب « مرى ــ رع » الى هليوبوليس على الضفة الشرقية للنيل ليدخل عالم الموتى ، فالنصوص الدينية تحدد موقعه خلف الأفق الغربى حيث تغرب الشمس وأشير اليه أحيـــانا بالغرب (امنتت) وللموتى بالغربيين (امنتيو) ولرب الموتى بامام الغربيين ، ويبدو من سطور القصة أن هذا العالم سفلى وأنه يخلو من المتاع الدنيوى ، وتغفل القصة تفاصيل الرحلة ، وربما كان نزول الساحر اليه كان اسراء روحيا وليس ماديا ٠

(١٥) الاسم مهشم وربما كان بحيرة التطهير أو البحيرة الطاهرة وهو أحـــد أسماء بحيرة قارون فى الفيوم ٠

(١٦) النص مهشم ويبدو أن العبارة « ينصر الاله الرجل الصالح ضد رجل السوء » ٠

(١٧) البقرة السماوية التى كفلت الطفل حورس حينما قتل والده أوزيريس وهى قرينة لأمه ايزيس والهة للموسيقى والرقص ومن أرباب الموتى أيضا ، و « حتحور البحيرة الحمراء » هو اسم تمثال لها ٠

(١٨) لفظة « الأرامل » (خاروت) تعبر عن الضعفاء عامة ٠

(١٩) كان هذا اللقب فى الأصل يمنح للزوجة الرئيسية التى يلى ابنها العرش لتمييزها عن غيرها من الزوجات الثانويات والمحظيات ، بيد أن بعض الفراعنة منحوا هذا اللقب لعدد من زوجاتهم فى آن واحـــد ٠

(٢٠) اسم معبد مجهول مكرس « لموت » زوجة الاله آمون وكانت أحيانا فى صورة لبؤة مثل ربة القتال والحرب « سخمت » ٠

(٢١) تصور العقائد المتأخرة عالم الموتى أرضا تخلو من المتاع الدنيوى وتنعم فيها الروح بالطمأنينة والسكينة ٠

الحكايات الشعبية

فى مجال أدب الأطفال

صفوت كمال

« والحكاية الشعبية فيها كل مقومات الأدب الشعبى من الغرافة والتطور والاضافة ومن التعبير عن وجدان الجماعة أكثر من وجدان الذات » معجم الفولكلور ، ص ١١٤

د. عبد الحميد يونس

مقدمـــة :

حينما نتحدث عن التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال (*) تبزغ أمامنا أنماط متعددة من هذا التراث سواء ما كان منها من ابداع الأطفال أنفسهم ، من فنون الغناء واللعب والحوار والمهارة ، أم ما كان منها من ابداع الكبار للأطفال من فنون تحتفل بالطفل ، وتحتفى به منذ لحظة قدومه الى الحياة ، مرورا بممارسات وطقوس واحتفالات تتضمن مختلف أشكال الابداع الفنى ، من فنون تعبيرية ، وتشكيلية تؤدى فى اطار من العادات والتقاليد ، أم كانت أنماط هذا التراث الشعبى هى من ابداع الكبار للكبار ولكن يشارك فيها الأطفال بطريق مباشر أو غير مباشر ، وبخاصة ما يؤدى فى الاحتفالات العائلية أو العامة مثل الموالد وغيرها من أنماط الاحتفالات الشعبية ، وتتعدد أنماط هذا التراث الشعبى بتعدد وسائل التعبير فيه ، سواء أكان ذلك من فنون تتوسل بالكلمة ، كوسيلة من وسائل الابداع الشعبى ، أم بالنغم والايقاع أم بالحركة والايماءة والاشارة أم بالخط واللون والكتلة ، أم بفنون المهارات واللعب ، أم بالممارسات الطقوسية كتعبير عن المعتقدات والعادات والتقاليد التى تسود فكر ووجدان المجتمع . كما نجد دائما فى مختلف مجالات الابداع الشعبى ، بل فى معظم مناسبات ومجالات ممارستها دورا واضحا للأطفال سواء أكان هذا الابداع الشعبى داخل البيت أم خارجه باعتبار أن الأطفال

(*) راجع أعمال ندوة أطفالنا والتراث ، ٨٨/٥/٢٤ - ١٩٨٨/٥/٢٦ المجلس الأعلى للثقافة - لجنة ثقافة الطفل .

يشاركون فى مختلف مجالات الحياة اليومية سواء أكانت المشاركة بالفعل أم بالحضور فقط ، مثلما يحدث فى بعض أنماط العمل أو بعض الممارسات الطقسية التى يمنع من حضورهـا الأطفال ، أو بعض الطقوس الخاصة التى يحرم فيها وجود الأطفال ٠٠ وكما نعرف أن الأطفال فى العرف الشعبى هم من لم يبلغوا بعد سن الحلم ، ولم يدخلوا بعد مرحلة الشباب بمفهومه الحيوى (البيولوجى) بنينا كانوا أم بنات ٠

ويذخر التراث الشعبى العربى ، مدونا كان أم مأثورا شفاهيا ، بأنواع متعددة ومتنوعة من الابداع الشعبى الذى يمكن أن يكون مادة ثرة لأى ابداع فنى وثقافى جديد ، فى مجال ثقافة الطفل ـ سواء أكان ذلك من حيث نقل أنماط من فنون الأطفال المتوارثة الى الأجيال القادمة ، فى أشكال من اللعبات والألعاب الشعبية ، أم من خلال ألحان وأغنيات كانت تؤدى ثم حجبت عن أبناء المدينة ، تحت سطوة وسائل الاعلام الحديثة ، أم من خلال تقديم صور ومعلومات عن أشكال من الابداع الفنى للأطفال فى عصور مسبقة ، لتكون هى نفسها مادة يستلهمها الأطفال أنفسهم فى ابداع فنى حديث ٠ وتجربة الأستاذ الفنان المرحوم رمسيس ويصا واصف مع أبناء قرية الحرانية فى الجيزة ، يمكن أن تكون نموذجا يحتذى به فى مجالات أخرى من مجالات الكشف عن القدرات الخلاقة للأطفال أنفسهم ، لا من حيث تقليد عمل أو ابداع الكبار ، ولكن من حيث قدرتهم هم أنفسهم على الكشف عن مجالات جديدة من الابداع ٠

كما أن الأطفال فى القرى ـ التى لم تخضع بعد لسطوة وسائل الاعلام نجد أنهم ما زالوا يمارسون موروثاتهم الثقافية فى تواصل ثقافى حى ٠ يضيفون الى هذا التراث المنقول تلقائيا ـ معطيات جديدة من معطيات معارفهم المكتسبة الحديثة ـ فأشكال الابداع الفنى للأطفال فى النوبة مثلا ومعظم قرى الصعيد ما زالت تحتفظ بأصالة الابداع فى الممارسات التى يؤديها الأطفال أو فى أشكال الألعاب واللعبات ، والغنائيات التى يرددونها ، ومن هذه الألعاب والأغانى ما يحمل بين أعطافه عبق التاريخ الممتد فى عمر الزمان عشرات القرون ، مثلها فى ذلك مثل غيرها من أنماط وأشكال المأثورات الشعبية العربية ٠

هذه الموروثات الثقافية الحية ، هى التى حافظت للآن على شخصية هذه الأمة ٠٠ بل هى التى احتفظت للطفل المصرى بشخصيته المستقلة للآن ، رغم كل ما يجابه موروثه الثقافى من عوامل الطمس والازاحة ـ أو مخططات التبديل والتعديل ٠٠ فمواد المأثورات الشعبية الشائعة للآن خارج المدن المكدسة بالبشر ما زالت ـ لحسن الحظ ـ تقوم بدورها التلقائى فى تأكيد القيم التى تحفظ للمجتمع شخصيته وبنائه الاجتماعى السوى ٠٠ وتعمل بتداولها وتناقلها ـ وممارستها على تنشئة الأطفال تنشئة سوية تتوافق مع واقع الحياة التى يعايشونها فى بيئاتهم الاجتماعية ودون انفصام أو تناقض بين الواقع وبين ما يجب أن يكون ٠ فالألعاب الشعبية التى يمارسها الأطفال فى القرى المصرية ، تؤكد فى وجدانهم روح الاخاء والتعاون ، وما زالت الأغنيات الشعبية المتوارثة والمتتاليات الغنائية تثير فى مخيلتهم ووجدانهم روح المثابرة والأمل ، كما تشكل الحكايات الشعبية بحيويتها الثقافية طرازا متميزا بين طرز هذا التراث الزاخر بأنماط متعددة ومتنوعة من الابداع الثقافى الشعبى ٠

الحكايات الشعبية :

تعتبر الحكايات الشعبية المصدر الأساسى لكل المرويات الشفاهية وأكثرها انتشارا ، كما أنها تحمل من ملامح التراث الشعبى أكثر مما تحمله غيرها من المرويات الشفاهية (١) وتبرز الحكايات الشعبية فى التراث الشعبى الانسانى كمعلم أساس من معالم العلاقة الوثيقة بين التراث

(١) راجع ، صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ،دراسة مقارنة ، ط ١ ، الكويت ١٩٨٦ ٠

الشعبى وأدب الأطفال باعتبار أن الحكايات الشعبية بطبيعتها الفنية والتاريخية ، هى العنصر الأساسى فى بنية ثقافة أية أمة . سواء أكانت هذه الحكايات تروى للكبار ويستمع اليها الأطفال ، أم كانت حكايات تروى للأطفال ويصوغها الكبار للأطفال صوغا فنيا خاصا يتوافق مع فئات أعمارهم وقدراتهم الادراكية وكفاياتهم الحسية وتصورهم للوجود الذى يحوط حياتهم ــ فتحمل تلك الحكايات فى سياقها الأدبى ــ وتتابع أحداثها ــ مقولات فكرية ورموزا حسية ، ومعارف متنوعة ، وقيما أخلاقية ،تتوافق مع كفاياتهم الحسية والعقلية والوجدانية ، بهدف تنشئتهم تنشئة واعية سوية .

كما أن استخدام رموز من الطبيعة أو من كائنات مسخ من عالم الغيلان والجان انما يكون بدرجات تتفاوت وتتوافق مع فئات أعمارهم .

والراوى عادة لمثل هذه الحكايات وبخاصة الحكايات التى تروى من الكبار للصغار داخل البيت أو خارجه ، ومن الجدات الى الأحفاد أو من الوالدين للأبناء ، يراعى فيها دائما فئات الأعمار وجنس المتلقين من ذكور واناث ، وكذلك مجالات أداء هذه الحكايات ، وهل هى حكايات للسمر والترفيه ،أم حكايات وعظية وتعليمية ،أم حكايات دينية .. الى غير ذلك من طرز الحكايات الشعبية وأنماطها المتعددة والمتنوعة،سواء ما كان منها وصفا وتحليلا لعلاقات الانسان بالانسان أو علاقات الانسان بعالم الحيوان ، أو علاقات الانسان بالكون وكائناته المختلفة وأصنافها المتنوعة .

ودور الراوى للحكايات الشعبية هو دور أساس فى نقل المعلومة الكامنة فى الحكايات بوسيلة فنية وبطريق غير مباشر .

فالحكايات الشعبية بجانب دورها الترفيهى للأطفال . وثراء مادتها الفنية ، تقوم بدور أساس فى نقل المعارف للأطفال بطريق غير مباشر فى معظم الأحيان وبطريق مباشر فى أحيان معينة .

كما تشكل الحكايات الشعبية بأشخاصها وكائناتها وأحداثها مصدرا مهما من مصادر المعارف العامة للأطفال، وتعريفهم بأنماط متنوعة من تجارب الحياة وخبرات الآخرين .. وتقنين العلاقة بينهم وبين غيرهم من المخلوقات ومظاهر الطبيعة وظاهرات الحياة .

لذلك كان من الأهمية بمكان الاهتمام بدراسة الحكايات الشعبية لا من حيث أنها شكل من أشكال التعبير الأدبى فحسب ولكن أيضا من حيث أنها أولى مصادر معارف الأطفال بالحياة وتشكيل أساليب ادراكهم (٢) .

فالحكايات الشعبية هى الحلقة الوسيطة بين الطفل فى تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجى الذى تصوره وتنقله له الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير للعالم الذى يحوط الانسان ... وما يحوط هذا العالم من تصورات وأخيلة لظواهر الطبيعة ومظاهر الكون المختلفة. يتداخل فيها الواقع المحسوس والمرئى مع الخيالى والمدرك فى بناء فنى خاص يعطى للحكاية الشعبية طابعها الفنى بين أجناس الأدب الشعبى الأخرى.

فالحكايات الشعبية رغم ما تتمثله من عالم الواقع ، فانها فى واقعها الأدبى والفنى لا ترتبط بطبيعة المكان التى تدور فيه أحداثها ولا بواقع الزمان الذى تفترض وقوع هذه الأحداث فيه . فهى ليست قصصا من التاريخ أو حكايات تاريخ ، على الرغم مما قد تحمله من معارف تاريخية ، أو وصفا لمعالم جغرافية ، كما أنها ليست قصصا واقعية على الرغم من تحديدها لشخصيات أحداثها ــ فهى أحاديث تصور عالم الانسان كما هو فى خيال الانسان ، وتعبر عن الوجود الذى يحوط هذا العالم من خلال رؤية الانسان الذاتية لهذا الوجود ، فتتداخل فى الحكايات الشعبية المعرفة الموضوعية مع التصورات الذاتية .

فعالم الحكايات الشعبية ، عالم خاص .. **عالم خيال الانسان وادراكه فى آن .** بما يتضمنه هذا الخيال وذاك الادراك من معارف موروثة وخبرات مكتسبة ، وتصورات ذهنية فنية . حينما يخرج الانسان بافتراضاته الذهنية من مجال التجربة الموضوعية ، الى مجال الافتراضات

---

(٢) راجع ، صفوت كمال ، « الحكايات الشعبية واهمية دراستها » ، مجلة الفنون الشعبية ، ع ، ٢ ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٥ ، ص ٣٨ ــ ٤٨ .

الخيالية . فيبناى بفكره عن عالم الواقع المحسوس الى عالم يفوق الواقع ، ويخرج من نطاق الواقع الى عالم آخر يغايره أو يماثله ولكن لكائناته طبيعة خاصة .

عالم يمتزج فيه خداع الحواس مع شطحات الفكر ، حيث يمتزج الحلم بالأمل ويتداخل المعقول مع اللامعقول ، فى بناء فنى خاص هو سمة أساسية من سمات الابداع الفنى فى الحكايات الشعبية ، مع ملاحظة أن الحكايات الشعبية ، هى فى أصالتها الفنية ، مروية شفاهية يتحقق وجودها الفنى من اللقاء بين الراوى والمستمع .. بين المؤدى والمستقبل .. والمؤدى هو الناقل لها - وهو الموصل لعناصرها وأحداثها الى المتلقى - لذلك قد تتغير بعض العناصر ويتبدل بعضها تبعا لفنية المؤدى - الراوى - وفئة المتلقى .. وهى الخصيصة التى تتميز بها الحكايات الشعبية مثلها فى ذلك مثل سائر أنماط وأنواع الأدب الشعبى الشفاهى تعطى للمبدع الحديث والفنان المعاصر والأديب الذى يتوسل بمواد الابداع الشعبى حرية وحيوية فى انتقاء وصياغة موضوعات ابداعه الفنى مستلهما عناصر وموضوعات من التراث الشعبى فى ابداعه الفنى الحديث .

وفى مجال توظيف الحكايات الشعبية فى مجال ادب الأطفال يكون للكاتب أيضا حرية اعادة صياغة هذه الحكايات أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وادخال عناصر جديدة . والعمل الذى يقدمه الأديب أو الفنان هو عمل منسوب اليه أساسا وان اعتمد على عناصر من حكايات شعبية ، وهو عمل ابداعى خاص يوظف فيه جانب من التراث الشعبى توظيفا فنيا جديدا فى اطار من خبرة الفنان المعاصر خبرته الفنية ومعرفته بعناصر تراثه الشعبى ووظيفة كل عنصر من تلك العناصر فى بنائه الفنى الأصلى وسياقه الثقافى العام ووظيفته الاجتماعية . والحكايات الشعبية بوفرة عناصرها وثراء انماطها تعتبر أكثر أشكال التراث الشعبى الأدبى مرونة فى استلهام أو اقتباس عناصرها فى أعمال فنية وأدبية حديثة ، والحكايات الشعبية بطبيعتها الثقافية الحية وقدرتها على الانتقال من مكان الى مكان ، ومن جيل الى جيل ، ومن لغة الى لغة ، تعتبر من أكثر أنماط الابداع الشعبى العالمى التى تتداخل أو تتماثل العناصر المكونة لبعض أشكالها ، وان



تميزت حكايات كل مجتمع وكل مجموعة لغوية عن غيرها بسمات وصفات خاصة . ولقد تميزت الثقافة العربية عبر حقب التاريخ بمروياتها الشفاهية ، كما تميزت الحكايات الشعبية العربية بقدرتها الاستطرادية فى تتابع صيغها - بل لقد ظل للعرب كما يقول فون ديرلاين « قيمتهم الفنية الخاصة فى صياغة فن الرواية ، من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صورا جديدة كل الجدة ، سواء كان ذلك من خلال تلك الحكايات

التى نشأت عندهم أم تلك التى أخذوها من الشعوب الأخرى » (٣) كما ظل لألف ليلةوليلة منذ أن نقلها انطوان جالان فى أوائل القرن ١٨ من العربية الى الفرنسية شهرتها العربية على الرغم من تعدد الآراء فى مصادرها وكذلك تأثيرها المباشر والواضح فى البناء الفنى للعديد من أعمال الروائيين الغربيين ۰ وكذلك فى أعمال أدباء عرب محدثين (٤) ۰

كما وظفت حكايات من ألف ليلة وليلة أو عناصر من حكاياتها فى أعمال فنية عديدة سواء أكان ذلك فى مجال الموسيقى أو المسرح أو السينما أو الأدب الى غير ذلك من أنماط الابداع الفنى التشكيلى بوسائله المختلفة ۰

ألف ليلة وليلة :

تظل ألف ليلة بما حملته من مادة أدبية وموضوعات تاريخية وأحداث ومغامرات ووصف للعادات والتقاليد وما يسود موضوعاتها من تصور للقيم الأخلاقية والفكرية وما يحوط أحداثها أحيانا من موضوعات مرحة أو ساخرة وما يتميز به أبطالها من شخصيات فريدة كانت دافعا للاهتمام بها واستخدام حكاياتها أو موضوعات هذه الحكايات فى أعمال فنية خاصة بالأطفال سواء أكان ذلك فى قصص مبسطة أو روايات مصورة أو تمثيليات مرحة مصورة برسوم متحركة ، أو أعمال سينمائية وتليفزيونية تخاطب الأطفال على مختلف فئات أعمارهم، تظل نمطا متميزا فى الثقافة العربية مهما تعددت الآراء فى أصولها التاريخية أو مصادرها الأدبية اذ تظل ألف ليلة بتكويناتها الثقافية وأصالتها الفنية نمطا متميزا بين أنماط فن الرواية العربية والعالمية ۰۰ وطرازا فريدا من طرز حيوية الثقافة العربية ۰

وترجع حيوية ألف ليلة وليلة الفنية ، واستمرارها التاريخى الى براعتها الفنية فى تقديم عناصر درامية من حياة الانسان تحمل فى شكلها العام طابعا تاريخيا ولكنها تغفل فى الوقت نفسه عنصر الزمان وتخرج بالانسان من اطار ما هو واقع الى مجال ما هو انسانى ، ومن مجال ما هو بيئى الى مجال عام يصلح فى كل زمان ومكان ، فى رؤية حسية واقعية ونظر تجريدى شمولى يلتقيان فى مخيلة المتلقى لحكاياتها بما تتضمنه هذه الحكايات من وصف لحدائق وقصور وغانيات حسان وغلمان شجعان وكائنات عجيبة ومخلوقات غريبة ليس لها وجود فى حياة الانسان التى يعايشها ، كما تحمل حكايات ألف ليلة وليلة صورا تجسيدية لواقع الحياة الاجتماعية التى تدور فيها أحداث كل حكاية فى تصوير دقيق ووصف للحالات النفسية التى تميز معالم شخصية كل بطل من أبطالها ، وعلاقاته الاجتماعية بغيره من أبناء المجتمع وطرق الحياة وأنماط السلوك الاجتماعى لكل شخصية أو قطاع اجتماعى له دور فى الحكاية ۰۰

فألف ليلة وليلة ليست عملا أدبيا فحسب بل هى صورة تعبيرية فى الوقت نفسه عن الواقع الاجتماعى ، والظروف المتنوعة التى مر بها الانسان عبر تجاربه اليومية ۰ وهى تعبير عن الانسان ۰۰ حينما يعايش الانسان حياته بنظرة فنية ۰

بل تعلو فنية الرواية فى ألف ليلة فى القدرة على الغاء الحد الفاصل بين ما هو تصوير للواقع وما هو من انشاء الخيال ، وسرد الأحداث فى تتابع تلقائى وبمهارة فنية فائقة ۰

ولكن على الرغم من الاهتمام العالمى الذى حظيت به ألف ليلة وليلة ، فان كثيرا من حكايات الف ليلة وليلة لم تلق بعد العناية والاهتمام الكافيين من الأدباء والفنانين بل ما زالت الحكايات التى ترتبط بعالم البحر فى حاجة الى اهتمام الأدباء والفنانين بها وبخاصة حكاية عبد الله البرى وعبد الله البحرى ۰۰ على الرغم من أنها تفوق فى فنيتها ودلالاتها ومجالات أحداثها حكايات السندباد ، بل هى كما يقول

---

(٣) فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د۰ نبيلة ابراهيم ـ دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٩٩ ۰

(٤) راجع : أ ـ د۰ سهير القلماوى ألف ليلة وليلة دار المعارف بمصر ١٩٦٥ ۰

ب ـ د۰ فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧ ۰

(جـ) صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص ٧٦ ـ ٨١ ۰

الأستاذ **الدكتور حسين فوزى فى كتابه المتميز حديث السندباد القديم** « لقد لاقت قصة السندباد حظها من الشهرة والمجد ، وبقيت قصة « عبد الله البرى » منزوية تنتظر شرقيا أو مستشرقا يخرجها الى النور » (٥) •

كما أن حكاية بدر باسم ابن الملك شهرمان وبنت ملك السمندل التى تشتمل عليها الليالى ٧٣٣ ـ ٧٥١ من ليالى ألف ليلة وليلة هى حكاية أخرى متميزة من حكايات البحر التى اشتمل عليها التراث العربى الروائى • حيث تجمع فى مكوناتها بين « عالم انسان الأرض » و « عالم انسان البحر » فى بنية واحدة تتمثل فى التزاوج بين أبناء الأرض وبنات البحر حيث ينجبان انسانا جديدا يجمع فى موروثاته الحيوية والثقافية بين مكونات وخبرة وقدرات انسان البر وانسان البحر فى بنية واحدة وكينونة خاصة •

فتروى الحكاية كيف تزوج الملك شهرمان الأميرة جلنار احدى بنات أحد ملوك البحر ، وتنجب له الملكة جلنار ولدا يفوق غيره من الغلمان فى الحسن والذكاء والشجاعة والأقدام وقوة الاحتمال • كما وضع فى بنائه العضوى قدرات أهل الأرض وقدرات أهل البحر وكيف شب هذا الولد بدر باسم فى رعاية والده ووالدته وخاله صالح أحد أمراء البحر وكيف أحب بدر باسم بعد ذلك الأميرة جوهرة بنت ملك السمندل أحد ملوك البحر الأقوياء وكيف تزوجها بعد أن مر بصعاب ومخاطرات ، وتحفل الحكاية بعناصر عديدة نجدها متناثرة فى حكايات شعبية عربية متعددة •

عالم البحر :

وفى الواقع أن حكايات البحر بل وأدب البحر بصفة عامة يحتل مكانة مرموقة فى التراث العربى (٦) •

وكما يقول شهاب الدين أحمد بن ماجد « علم البحر أكثر من علم البر » (٧) فما دونه معلمو البحر القدامى ونواخذته والرحالة الذين عبروا البحار والمحيطات والجغرافيون والمؤرخون العرب تفيض بالمشاهدات والملاحظات التى تثير فى ذهن وخيال الأديب الفنان صورا من الابداع الفنى مليئة بالغرائب والعجائب وتضفى على الخيال صورا من الواقع قد يعجز الخيال عن افتراض حدوثها •

كما تذخر تلك الكتب والمدونات بعناصر أسطورية وموروثات ثقافية كانت تشغل ذهن أصحابها وكأنها حقائق ثابتة فى بعض الأحيان أو أنها نتيجة خبرة سابقة وتجربة السلف •

وتتناول الحكايات الشعبية عالم البحر وما به من أسماك وكائنات ونباتات وصخور وكأنه عالم آخر يماثل عالم الانسان به ممالك وقصور وكنوز ونظم عمل وقواعد وسلوك •

فالحكايات الشعبية تصور عالم البحر تصويرا أدبيا وفنيا كأجمل ما يكون التصوير ، بما يتضمنه ذلك من وصف وطرائف، فيرى الانسان الفنان فى البحر ما لا يراه غيره ، وتنعكس على أفكار البحارة ، وبرؤية فنية خاصة ، العديد من الصور الفنية التى تموج بالحركة والحيوية •• وكلها صور وموضوعات تثير خيال الطفل وتثرى

---

(٥) راجع : أ ـ د• حسين فوزى ، حديث السندبادالقديم ، دار الكتاب المصرى ، ١٩٧٧ •
ب ـ حكاية عبد البرى وعبد الله البحرى ، بحكايات ألف ليلة وليلة اعداد رشدى صالح ، طبعة الشعب ، القاهرة ، ص ١٤٢٠ •
ج ـ دراسة محمد أحمد عطية لهذه القصة فى كتابه ، أدب البحر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ ، ص ٧٣ •
د ـ عباس خضر ، عجائب البحر فى الف ليلة وليلة ، مجلة العربى ، ٢٨٩ ، ديسمبر ١٩٨٢ •
هـ ـ صفوت كمال ، عجائب البحر أكثر من عجائب البر ، مجلة العربى ، ع ، ٢٩١ •
(٦) انظر محمد أحمد عطية ، أدب البحر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ •
(٧) راجع شهاب الدين أحمد بن ماجد النجدى . كتاب الفوائد فى أصول علم البحر والقواعد تحقيق ابراهيم خورى وعزة حسن ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٩٧١ ، ص ٥ ـ ٨ •

وجدانه بحكايات الشجاعة والاقدام وتفتح امام مخيلته باحات واسعة من المعرفة بعالم غير عالمه المحدود فينطلق بخياله مع موج البحر وكائناته التي يمكن أن ينسج على منوالها حكايات محدثة تثرى أدب الأطفال بقيم ومعارف علمية وفنية دقيقة دون قيد على خيال أو تحديد لملكات فنية أو طاقات ابداعية خلاقة .

فعالم البحر ، عالم يموج بالتنوع والتعدد والتفرد أيضا فى أنماط أحداثه وكائناته وعلاقة الانسان بالبحر هى علاقة درامية قديمة ، حينما انتقل الانسان من الثابت على الأرض الى المتحرك على موج البحر .. وتحول الواضح القريب الى غامض فى أفق بعيد ..

كما يذخر الشعر العربى بقصص رائع لمغامرات البحارة والغواصين وما واجهوه من صعاب وكائنات بحرية مخيفة فى أثناء غوصهم فى أعماق اليم بحثا عن المحار الكامن **فى الأعماق** . وقد صور كثير من الشعراء العرب فى الجاهلية والاسلام نماذج من مغامرات هؤلاء الغواصين الذين غاصوا فى الأعماق من أجل درة مكنونة وخريدة فريدة ، « ومن نالها نال خلدا لا انقطاع له » . وفى قصة كل واحد منهم عنصر ثقافى من عناصر قديمة حملتها لنا حكايات البحار الغريق المصرية ، أو ما وصل الينا من أسطورة جلجاميش العراقية ورحلته الى البحرين «ديلمون» القديمة .

أو مما ورد على لسان طرفة بن العبد والمسيب ابن على والأعشى من وصف لمغامرات الغواصين وسعيهم للحصول على الدرة النادرة والخريدة الفريدة التى تكمن فى أعماق البحر أو ما ذكره الفرزدق من تصوير دقيق لقصة الغواص الذى غاص فى أعماق اليم ليجلب الدرة النادرة التى عجز عن اخراجها غيره اذ كانت تحرسها أفعى سريع سؤورها .

ولكن الغواص ضحى بحياته من أجل ان يحصل على هذه الدرة التى عجز غيره عنالوصول اليها .

« فقال : ألاقى الموت أو أدرك الغنى

لنفسى والآجال جاء دهورها » (٨)

ولقد حفل التراث الشعبى بمثل هذه الحكايات التى اعتمدت على تجارب من الواقع ولكن صاغتها مخيلة الفنان والشاعر صياغة فنية الهبت خيال الكبار قبل الصغار . وكلها صور منسوجة على مشاعر رقيقة ومصوغة بوجدان مرهف وفكر متيقظ لمتغيرات الظواهر الطبيعية فتنبثق فى فكر الانسان رؤى وصور ادراكية لهذه الظواهر وتلك المظاهر الطبيعية ، تتناغم مع الانفعالات الحادة التى يختلج بها وجدانه وتثرى الأفكار وكأنها رؤى أحلام أو كأنسنا برق ساطع يشق أعماق اليم ، فلا يجد للفكرة نفسها تفسيرا (٩) .

تواصل ثقافى :

وقد ظهرت بعض هذه العناصر « **الثقافية** » و« **الفنية** » عن عالم البحر فيما أبدعته مخيلة مدونى السيرة الشعبية (١٠) ، وما عبر عنه الشعراء العرب وبخاصة القدامى منهم . كما حمل لنا التراث الانسانى القديم حكايات وأساطير حكاية البحار الغريق التى يرجع تاريخها الى حوالىأربعة آلاف سنة (٢٠٠٠ ـ ١٧٠٠ق م(١١) الى غير ذلك من حكايات . كما أن « النتاج الأدبى فى حضارة وادى النهرين ـ دجلة والفرات ـ له خطورة خاصة فى تاريخ الآداب البشرية ، ذلك

---

(٨) راجع : د. عبد الله يوسف الغنيم ، الغوص علىاللؤلؤ فى المصادر العربية القديمة ، دار ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٧٣ .

(٩) راجع مقالنا : الابداع الفنى فى أعماق البحر ،مجلة العربى ، ع ، ٢٩٦ ، يوليو ١٩٨٣ . وكذلك مقالنا : الانسان والبحر ، مجلة الكويت ، ع ، ٤ ، يناير ١٩٨١ .

(١٠) راجع مغامرات سيف ذى يزن مع البحر والحوت ،فاروق خورشيد ، سيف ذى يزن ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ ، ط ٢ ، ص ٢٧٣ وما بعدها .

(١١) راجع هذه القصة وغيرها من حكايات مصرية بكتاب محمد صابر ، مصر تحت ظلال الفراعنة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص ٣٩٩ ـ ٤٠٩ .

لأنه يمثل أولى المحاولات للتعبير عن الحياة وقيمتها بأسلوب الخيـال والفن » (١٢) وتعتبر ملحمة جلجاميش نموذجا فريدا بين الملاحم العالمية ، لا لقدمها فحسب ، ولكن لما تضمنته من وصف لأحداثها ومغامرات أبطالها وبخاصـة جلجاميش وصاحبه انكيدو وسـعى جلجاميش للعثور على نبات الخلود (١٣) ذلك النبـات العجيب الذى يستطيع المرء أن يستعيد به نشاط الحياة ٠

هذه المجـالات المتنوعة والمتعددة من أشـكال التعبير الأدبى تمثل فى الـواقع مجـالات عديدة ومتنوعة للابداع الفنى الحديث فى مجـال أدب الأطفال ٠

كما تتضمن كتب التراث العربى ، كما هائلا من عناصر الحكايات الشعبية الشائعـة للآن ٠٠ سواء مما دبجه بعض المفسرين للقصص الدينى ، أو مما أورده الرحالة والجغرافيـون العرب من حكايات وقصص سمعوها وتعرفوا عليها ، ممـا يوضح لنا جوانب عن الموروث الثقافى والأسطورى فى الثقافة العربية ٠

فاذا كان لألف ليلة وليلة وجودهـا المتميز كمصدر من مصادر الابداع الفنى بعامة وفى مجال أدب الأطفال بخاصة ، فان للسير الشعبية العربية مجالها المتميز أيضا فى هـذا الابداع الفنى — وذلك من حيث أن السير تروى للكبار والصغار ويستمع اليها أبناء المجتمع بكل فئاته دون تمييز أو تحييز ، كما أنهـا تقدم سـير الأبطال دون حواجز من مكان أو داخل أبواب مغلقة ٠ بل منها ما ينشده المنشدون فى الساحات يتحلق حول مردديها أبناء المجتمع فى شغف واصغاء ٠

لذلك كانت الحكايات الشعبية مصدرا مهما من مصادر أدب الأطفال ، حيث تكون بمادتها الحية تحقيقـا للتواصـل الثقافى بين فـكر السلف وتطلعات الخلف دون انفصام بين ما كان وما هو كائن ٠

والحكايات الشعبية بصفة عامة هى أكثر أنواع الأدب الشعبى تناقلا من مجتمع الى مجتمع آخر ٠٠ ومن مجموعة لغوية الى مجموعة لغوية أخرى ٠

فالحكاية تسمع وتفهم ثم تروى سواء أكان ذلك باعادة صياغتها من جديد وروايتها فى بناء فنى حديث أم بتعديل بعض عناصرها أو ابدال بعض هذه العنـاصر بعنـاصر جديدة تتوافق مع فـكر ووجدان المتلقى الحديث ٠ أم باضـافة عناصر جديدة من واقع الحيـاة التى يعايشهـا الراوى والمتلقى فى آن ٠

فالحكايات الشعبية فى واقعها الفنى هى ابداع مستمر تتداخل فيه المعرفة الواقعية مع التصورات الخيالية ٠

بل ان عالم الحكايات الشعبية هو عالم خاص تتحدث فيه الحيوانات والطيور بحديث الانسان ، كما يلتقى فيه عالم الانسان مع عالم الجان وغير ذلك من عوالم غير بشرية ٠٠ كما يلتقى فى داخل عالم الحكايات الشعبية عالم البر مع عالم البحر وعالم الأسـاطير مع عالم خيال الانسـان ، بما يتضمنه هذا الخيال من معارف موروثة وخبرات مكتسبة وتصـورات ذهنيـة ومقولات عقائدية ، نجد نظيرا لبعض عناصرهـا فى كتب التراث والتاريخ ٠

فالحكايات الشعبية بتنوع موضوعات ودلالات عناصرها — هى فى نشأتها الأولى مصدر من مصـادر نقل المعرفة بين الأجيـال بل هى فى حقيقتها الأصلية والأصيلة كجنس أدبى متميز بين أنماط الأدب الشعبى هى وسيلة من وسائل التعليم والتلقين ونشر المعرفة وتصوير التجربة الانسانية — فى اطـار زمنى يجمع بين الترفيه والتعليم وبنظرة كلية وشمولية وأحيانا تفصيلية الى معطيات الحياة ومظاهر الوجود ٠

---

(١٢) د٠ ثروت عكاشـة ، تاريخ الفن ، الفن العراقى القديم ، سومر وبابل وآشور ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ٥١ وما بعدها ٠

(١٣) طه باقر ، ملحمة جلجاميش ، منشـورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة الكتب الحديثة ، ٨٧ ، عام ١٩٨٥ ٠

فعالم الحكايات الشعبية عالم يمتزج فيه خداع الحواس مع شطحات الفكر ويمتزج فيه الحلم بالأمل ويتداخل فيه المعقول مع اللامعقول فى بناء فنى محكم وبناء فنى خاص وبنظرة شمولية للانسان والكون ..

« فالقصص الشعبى لم يتصور عالم الانسان بمعزل عن عوالم الأحياء الأخرى . بل لم يتصوره عالما مستقلا بذاته وسطها ، لكنه يتصورها جميعا عالما واحدا يضمه اطار واحد .

وعلى هذا كانت عوالم الانس والجن والحيوان والطير مجرد بنيات جزئية تتحرك جميعا داخل اطار عام موحد وأنها تتداخل جميعا ويتفاعل بعضها مع بعض دون حاجز أو قيد ، فقد حطم القصص الشعبى كل الحواجز المفروضة عقلا بين هذه العوالم المختلفة » (١٤) .

« كما أن الجن قادرون على التشكل بصور شتى ، فيتصورون فى صور الحيات والعقارب وفى صور الابل والبقر والغنم والخيل والبغال والحمير وفى صور الطير وفى صور بنى آدم »(٢) .

الحكايات الشعبية والابداع الفنى الحديث :

والحكايات الشعبية بسماتها هذه وتلك تعطى للأديب مجالا رحبا من مجالات امكان توظيف عناصرها فى بناء فنى جديد .. يتوافق مع القدرات الادراكية للأطفال ، وكما تعتمد الحكايات الشعبية على قدرة رواتها فى تركيب « حكايات جديدة من عناصر حكايات قديمة » أو « سابقة » فى شكل متناسق مترابط العناصر وفى بناء فنى كامل التكوين فان امكانية تكوين حكايات جديدة تعتمد على عناصر من حكايات شعبية قديمة أم محدثه هو أمر يعتمد أساسا على مهارة الأديب المعاصر فى القدرة على تركيب حكايات جديدة للأطفال تتوافق فيها عناصر « **الماضى** » مع عناصر « **الحاضر** » فى سياق فنى لا يغفل رؤية « **المستقبل** » وفى بناء فنى متميز يعى الملكات الفنية والقدرات الادراكية للأطفال ـ وبحيث تكون هذه المادة القصصية هى مادة مقنعة لمتلقيها .

لذلك كانت وما زالت مهمة الأديب المعاصر الذى يقدم مادة أدبية للأطفال هى مهمة صعبة ويسيرة فى آن .

صعبة من حيث ضرورة وعى ما يعيه الأطفال وادراك ما يحمله التراث الشعبى من مقولات واحداث يمكن أن تتوافق مع معطيات العصر ، وما يتلقاه الأطفال من معارف ومعلومات حديثة .

كما أن مصادر القصص العربى لا تقتصر على حكايات ألف ليلة وليلة أو المقامات أو حكايات كليلة ودمنة أو ما اشتملت عليه رسائل اخوان وشكواكهم من ظلم الانسان لهم أو ماتضمنته قصص
وشكواهم من ظلم الانسان لهم أو تضمنته قصص الشطار والعيارين من مغامرات أو ما احتوت عليه نوادر البخلاء من طرائف أو ما حملته كتب التاريخ العربى من حكايات وعجائب وغرائب ـ أو مما تميز به عمل ابن طفيل (ت ١١٨٥ م) من صياغة فنية فى رائعته الأدبية حى بن يقظان أو ما تضمنته أيام وقصص العرب فى الجاهلية والاسلام من مصادر مهمة يمكن الاستفادة بها فى مجال أدب الأطفال .

---

(١٤) أنظر ، د. عز الدين اسماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٩ .

(٢) راجع ، د. محمد الجوهرى ، علم الفولكلور ج ٢ ، دراسة لمعتقدات شعبية ، دار المعارف المصرية ط ، القاهرة ، ١٩٨١ .

وراجع أيضا :

ـ د. نبيلة ابراهيم ، قصصنا الشعبى من الرومانسية الى الواقعية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ .

ـ د. عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ، المكتبة الثقافية ، ع ، ٢٠٠ ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

ـ د. عبد الحميد يونس ، الفولكلور والميثولوجيا ، مجلة عالم الفكر ، م ٣ ، ع ١ ، الكويت ١٩٧٢ .

ـ د. فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ .

(١٥) رسائل اخوان الصفاء ، م ٢ ، طبعة دار صادر بيروت ، ٢١٤ ـ ٧٧ .

فقصص العرب وأيامهم هي سجل آخر لحياة العرب ومدنيتهم وحضارتهم وعلومهم ومعارفهم وأديانهم وعقائدهم(١٦) وكلها صور وصيغ أدبية تصلح أن تكون مصدرا آخر من مصادر الابداع الفني في مجال أدب الأطفال .

كما أن للسير الشعبية مجالها المتميز والخاص أيضا فى الابداع الفنى الشعبى فهى تروي للكبار والصغار . ويستمع اليها أبناء المجتمع دون تمييز أو تحيز لأنها تقدم دون حواجز أو داخل أبواب مغلقة .

قيم وأفعال :

وقد لعبت السير الشعبية دورا مهما فى الحفاظ على المكونات والمقولات الثقافية لأبناء هذه الأمة ، كما قامت الحكايات الشعبية بدورها المتميز فى تأكيد القيم الاجتماعية والمقولات الفكرية للمجتمع . وابراز خصائص أبطال هذه السير وتلك الحكايات فالبطل لا يكذب ـ كما أنه يتميز بالذكاء ـ وهو منذ صباه محب لقومه ـ واذا أحب حينما يكبر فهو وفى لمن أحب ـ مخلص لها ـ ونفس الصفات تنطبق على الفتى أو الفتاة على البطل أو البطلة فى الوقت نفسه، وتأتى هذه الصفات المثالية تلقائيا يجسدها أبطال الحكايات من خلال سلوكهم اليومى فى الحياة وعلاقاتهم المختلفة والمتنوعة ـ مع الانسان قريبا أو صديقا أو عابر سبيل ، مع من يعرفون ومن لا يعرفون كلمتهم سلام ـ وسلامهم وكلامهم النبيل هو وسيلة أخرى غير مباشرة من وسائل تحقيق بطولاتهم ـ أو تأكيد هذه البطولة فى سياق الحكاية أو السيرة .

كما أن صفات الحسن والجمال التى تمنح لبطلات الحكايات الشعبية ـ هى صفات توهب لهن من الطبيعة نتيجة علاقاتهن بالطبيعة التى تحوطهن سواء أكان ذلك كدعاء بالخير لهن من بائعى الفاكهة الى غير ذلك من معطيات الطبيعة أم كانت كدعاء من النبات نفسه لهن بذلك ـ « صباح الخير يا عم يا بتاع الرمان » .. أو « صباح الخير يا شجرة الرمان » .. فيكون الجواب من هذا أو هذه صباح الخير « .. ربنا يجعل حمرتى (بلونه الجميل) فى خدودك وجماله فى نهودك » . الى غير ذلك من صيغ جمالية تكتسبها ست الحسن والجمال من الطبيعة نتيجة حسن ألفاظها وجمال سلوكها ـ فى حين نجد أن الشخصية المقابلة لها ـ تصاب باحمرار فى عينيها بدلا من خديها نتيجة لسوء سلوكها أو بسبب عدم ما يجب أن يقال فى كل مجال . فالانسان ملافظ ، ولسانك حصانك ان صنته صانك .

والحكايات الشعبية كسائر فنون الأدب تحرص على تأكيد قيم وأخلاقيات المجتمع فى مختلف أشكال ووسائل تعبيرها الفنى ، كما تقدم النماذج الواقعية فى اطار فنى انسانى ، يجد فيها المتلقى نماذج يحاكيها فى سلوكه اليومى .. ويتمثل منها القدوة الحسنة والموعظة الطيبة التى تهديه سواء السبيل فى معاملاته مع غيره وتنظم له علاقاته مع كل ما يحوط حياته فى بيئته الاجتماعية والطبيعية .. كما تقدم له الحكايات وغيرها من فنون الأدب الشعبى نماذج من السلوك القويم وأنماط من المثل العليا تدفعه الى الاقتداء والاهتداء بها وتحثه على المثابرة والصبر ـ وتفتح له آفاقا رحبة من الأمل المتجدد ، فمن صبر ظفر ومن زرع حصد ـ ومن جد وجد ـ وعلى الانسان أن يسعى وعلى الله ادراك المقاصد .. وتنتهى الحكايات دائما بانتصار أبطالها ـ وكشف الغمة عنهم ، وتحقيق ما سعوا اليه . حتى فى الحكايات التى يكون النبات أو الطير أو الحيوان عنصرا أساسيا فى تكوين أحداثها ، نجدها تستخدم

---

(١٦) محمد احمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، وعلى محمد البجاوى ، قصص العرب ، دار احياء الكتاب العربى القاهرة ، ٧١ ـ ٧٢ ، ٤ مجلدات .
ـ ومحمد احمد جاد المولى ، أيام العرب فى الجاهلية ، دار احياء الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، ٤ مجلدات .
ـ ومحمد احمد جاد المولى ، أيام العرب فى الاسلام ، دار احياء الكتاب العربى ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٨ ، ٤ مجلدات .

هذا الرمز أو ذاك أو غيره من كائنات غير طبيعية مثل الغيلان والسعلاوات والجان والكائنات المسخ وغيرها مما هو من عالم يفوق عالم الانسان ومغاير له لتكون في خدمة الانسان الذى يلتزم بالقيم الفاضلة والسلوك السوى ، وهى كلهـا مع الانسان الخير ـ تساعده ـ وضد الانسان الشرير وتعاقبه ٠

تتعدد أنماط أبطال الحكايات الشعبية وأسمائهم ولكنها كلها تتحد فى صفات الشجاعة والاقدام ـ والصدق والاصرار والقدرة على فعل الخير ـ والحب العفيف والعنيف الذى به يقهر البطل كل ما يواجهه من عقبات ويتغلب على كل ما يصادفه من صعوبات ـ فالشاطر محمد أو على أو حسن الى غير ذلك من أسماء هى فى واقعها رموز لقدرات أبطال الحكايات الشعبية ، كما تتحد أيضا أنماط بطلات الحكايات الشعبية كنماذج للسلوك والحفاظ على القيم الأخلاقية النبيلة مهما يواجهن من عنت اجتماعى أو سوء حظ ، وتتميز بطلات الحكايات الشعبية دائما بالصبر ٠٠ والقدرة على تحمل المآسى والوفاء لكل من يعرفن من بشر أو حيوانات أو كائنات أو نبات ٠٠ ولهن القدرة مثل أبطال الحكايات الشعبية على الحديث مع الطير والحيوان والنبات ـ كما يتحلين بالجمال وحسن السلوك والذكاء وحلاوة الحديث ، فبطلة الحكايات الشعبية العربية لها صفات وسمات خاصة سواء تمثل ذلك فى شخصية ست الحسن والجمال المصرية ، التى تجمع فى صفاتها وسماتها عناصر من بطلات الأساطير المصرية مثل أيزيس وحاتحور أو تتحلى بسمات جمالية تجمع بين جمال الطبيعة وجمال الانسان فى وحدة فنية ومعايير جمالية متميزة ـ أو تمثل ذلك فى فرط الرمان أو فرع الرمان أو فت الرمان بصوانى أو خلخال أو كشكول ذهب تبعا لانتشار اسمها فى بلدان عربية متعددة فى مصر والخليج الى غير ذلك من أقطار الوطن العربى ٠

سميت بطلة الحكايات الشعبية العربية باسم مريم أو فاطمة أم الدل والدلال ، الشائعة فى الخليج العربى أو ورقة الحناء الشائعة فى حكايات اليمن أو بنت البرق أو غير ذلك فى الحكايات المغربية أو جفيلة فى حكايات السودان أو غير ذلك من أسماء بطلات أو أبطال الحكايات الشعبية الشائعة فى أقطار الوطن العربى(١٧)

وكلها حكايات تحمل خصائص وصفات مشتركة وأحداث متماثلة فى طابعها العام وان كانت متباينة فى مجالات أحداثها ٠

عناصر الابداع الفنى الحديث :

ان ما تحمله الحكايات الشعبية العربية من عناصر وأحداث ، وما تقدمه من شخصيات لها صفات محددة وسمات معينة ، يمكن أن تكون عناصر لحكايات جديدة يصوغها الأدباء المعاصرون فى بناء فنى جديد يحفظ لأبطال الحكايات الشعبية الأكثر شيوعا طابعهم وشخصيتهم القومية ، كما يضفى على عناصر من التراث الشعبى حيوية

---

(١٧) راجع على سبيل المثال لا الحصر : ـ

١ ـ أحمد بسام ساعى ، الحكايات الشعبية فى اللاذقية ، وزارة الثقافة والارشاد ، دمشق ـ ١٩٧٤ ٠

٢ ـ جمال محمد أحمد ، حكايات من النوبة ، ترجمة وتقديم د٠ عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ٠

٣ ـ صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٦ ٠

٤ ـ د٠ عز الدين اسماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٦ ٠

٥ ـ على محمد عبده ، حكايات وأساطير يمنية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ٠

٦ ـ د٠ عمر عبد الرحمن الساريسى ، الحكاية الشعبية فى المجتمع الفلسطينى ، سلسلة احياء التراث الفلسطينى ٠ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ٠

٧ ـ يسرى شاكر ، حكايات من الفولكلور المغربى ، طبع ونشر دار النشر المغربية ٠

٨ ـ د٠ محمد طالب الدويك ، القصص الشعبى فى قطر ، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ، الدوحة ، قطر ، ١٩٨٥م ٠

جديدة وطابعا فنيا متميزا يجعل من رموز الحكايات المتوارثة رموزا محدثة لها خصائصها وقدراتها التى تتوافق مع واقع حياتنا المعاصرة، دون اغفال للطابع الاسطورى أو الخيالى لهذه الشخصيات أو تلك الرموز .

والمتأمل لحكاية مثل حكاية ست الحسن والجمال المصرية يجد أنها تفوق بعناصرها الفنية وموروثاتها الثقافية الاسطورية ومكونات شخصيتها الرئيسية والشخصيات المساعدة الأخرى مثل الأب .. وامرأة الأب وابنة امرأة الأب والغولة وابن السلطان مع الاطار البيئى التى تدور فيه أحداث حكاية ست الحسن والجمال، يجد أنها تفوق مثلا الحكاية العالمية ـ سندريلا ـ سواء أكانت أصول هذه الحكاية العالمية من الهند أم من الصين ـ أو من الشرق بصفة عامة .

فحكاية ست الحسن والجمال تفوق هذه الحكاية العالمية من حيث أنه لا يوجد فيها صراع بين الأطفال أو حقد أو غيرة، بل ان العلاقة بين ست الحسن والجمال وابنة امرأة أبيها هى علاقة طيبة، والصراع هو صراع من طرف واحد بين امرأة الأب وست الحسن والجمال، يصدر عن حقد امرأة على ست الحسن والجمال وغيرتها منها فى حين أن فى حكاية سندريلا يكون الصراع فيها بين سندريلا وأختيها الكبيرتين سواء أكانتا شقيقتين لها أم غير شقيقتين ـ وهو صراع لا تجده فى حكاية ست الحسن والجمال .

كما أن الجمال الممنوح لست الحسن هو جمال ممنوح من الطبيعة سواء من الأشجار ذات الثمار التى تتعاطف مع ست الحسن والجمال ـ أم من بائعى هذه الثمار الذين يتجاوبون فى المشاعر مع المشاعر الطيبة لست الحسن والجمال .

كما أن سلوك ست الحسن والجمال هو سلوك تلقائى يفوق فى عفويته سلوك سندريلا حيث تكون ست الحسن والجمال فى حياتها اليومية نموذجا للفتاة التى تقوم بواجباتها نحو أبيها بكل مشاعر الوفاء والحب، كما أنها تسلك سلوكا قويما أيضا مع امرأة أبيها على الرغم من كل ما تعانيه من قسوة امرأة الأب .

وتفيض الحكايات الشعبية العربية بنماذج متعددة من البطلات والأبطال التى يمكن أن تكون أساسا لابداع جديد يتوسل بمختلف الوسائل الفنية ليحقق لنا فى النهاية نماذج أصيلة فى



ثقافة الطفل بعامة وفى مجال أدب الأطفال بخاصة ٠

فمن العلاقة بين شخصيات وأحداث الحكايات الشعبية العربية ، المتنوعة والمتعددة ، وكذلك من خلال رموزها وعناصرها يمكن أن نستخلص أنماطا وطرزا لحكايات عربية ، تتشكل وتتكون من جديد تحمل للأطفال المعاصرين نماذج من واقع ثقافتهم دون اغفال أو تجاهل لمعطيات الثقافات المتنوعة التى تقدم اليهم داخل المدرسة وخارجها ، ومن خلال وسائل الاعلام الرسمية وغير الرسمية٠

بحيث تعبر تلك الحكايات ـ الجديدة ـ عن التواصل الثقافى بين ما هو موروث وما هو كائن لتعبر فى النهاية عن الانسان فى بيئته وعن الانسان فى كل مكان ، وهو ما تتميز به فنية الحكايات الشعبية محلية كانت أم عالمية٠



دراسة الحكايات الشعبية :

ان دراسة الحكايات الشعبية هى الأساس فى أى عملية ابداعية تعتمد على عناصر من الحكايات الشعبية الأصيلة ٠ وأى دراسة لهذه الحكايات لا بد وأن تعتمد أساسا على كم غير قليل من الحكايات الشعبية المجموعة جمعا ميدانيا والمسجلة تسجيلا علميا ٠ وفرز عناصرها فرزا دقيقا ٠ ثم تصنيف هذه العناصر تصنيفا علميا سليما لتكون مادة ميسرة وواضحة المعالم أمام الأدباء والفنانين الذين يسعون الى استلهامها فى أعمالهم الفنية الحديثة ٠

ففى الواقع أن عملية فرز وتصنيف العناصر الأساسية الأصيلة والأصلية والعناصر الفرعية المتغيرة والمتغايرة ، هو الأساس أيضا لتحديد المكونات **الأصيلة والأصلية** أو غير الأصيلة والمتغيرة فى الحكايات الشعبية ٠

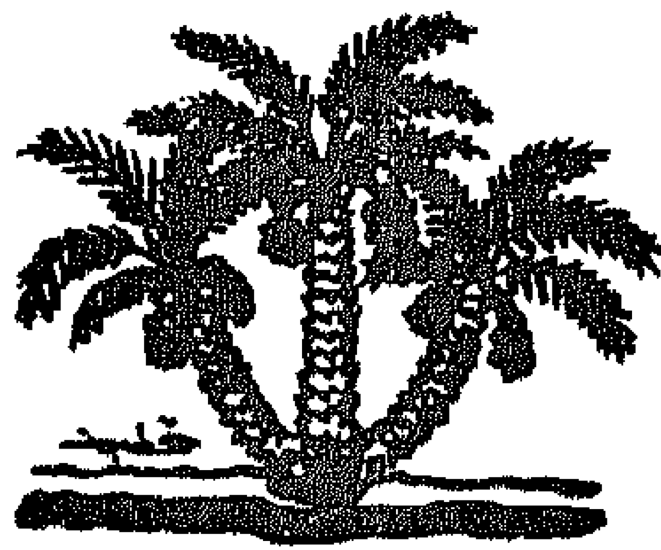
وهى عملية علمية منظمة تقع مسؤوليتها على مراكز البحث العلمى والمهتمين والدارسين للآداب الشعبية وبخاصة المتخصصين فى الحكايات الشعبية ٠

وهذا الأمر يندرج أيضا على مختلف أنماط الابداع الشعبى وفروع علم المأثورات الشعبية (علم الفولكلور) ٠

وهو أمر آخر يتطلب منا وعيا علميا دقيقــا بمسؤولية العمل العلمى المنظم المساعد لعمليات الابداع الفنى وبخاصة فى مجال ثقافة الطفل ـ ازاء المتغيرات الثقافية التى تغزو فكر الطفل من كل جانب .

كما ان توظيف أشكال من التراث الشــعبى وعنــاصر من الابــداع الشعبى فى مجــال أدب الأطفال ـ تتطلب منا معرفة دقيقة بعناصر هــذا التراث وادراكا واضحا لما يجب أن يوظف فى هذا المجال .. بل أهم من ذلك .. ادراكا واعيا لما يجب ألا يوظف من هذا التراث فى مجال أدب الأطفال ـ وبخاصة أن هذا التراث هو افراز ثقافى لمراحل متنوعة ومتعــددة من حيــاة المجتمع لهــا ضروراتها فى مراحل محددة وليس لها أهميتها فى مراحل محدثة ـ كما أن المسؤولية الاعلامية فى نشر مقولات وقيم من هــذا التراث لا تقع على وسائل الاعــلام فحسب ولكن على المتخصصين الذين يتركون الحبل على غاربه ، سواء أكان ذلك ضيقا ويأسا من هذه الوسائل بمن فيهــا ، أو تقاعسا واستعلاء لا مبرر له .

كما أن توظيف عنــاصر الحــكايات الشــعبية وغيرها من عناصر التراث الشعبى فى أعمال فنية حديثة ، متعددة الوسائل ومتنوعة الغرض ، فى مجال ثقافة الطفل وبخاصة العناصر الاسطورية والخرافية التى تستخدم أساسا لاستثارة خيال الطفل هى عملية علمية وفنية تحتاج الى تضافر خبرة الباحثين المتخصصين مع براعة الفنــانين والأدباء والمبدعين ـ وهى عملية ثقافية أصــلا تتحقق تلقائيا من تضافر جهد العلماء مع جهود المبدعين تضافرا يسعى الى تحقيق عناصر أصيلة فى مجالات ثقافة الطفل ـ هذا علاوة على ضرورة تضافر جهود الفنــانين التشكيليين والأدباء فى تصوير وتشخيص وتجسيد نماذج من شخصيات وكائنات بعض الحــكايات الشعبية تكون نموذجا يتخيله الأطفــال مثلما حدث لأبطال وشــخصيات السير الشــعبية حينما جسد وشــكل الفنــان التشكيلى الشعبى صورا لهم أصبحت هى السمة المحددة لشخصياتهم والمتوافقة مع مواصفاتهم كما وردت فى النصوص الأدبية لهذه السير ـ حتى أصبح لعنترة وعبلة ـ وأبو زيد الهلالى ـ وعزيزة ويونس وغيرهم من أبطال السير تصور محدد فى فكر وخيال أبناء المجتمع العربى .



جمال عبد الرحيم

١٩٢٤ ـ ١٩٨٨

د. سمحة الخولى

فقدت مصر فى أواخر سنة ١٩٨٨ واحدا من ألمع مؤلفيها القوميين وأكثرهم ارتباطا بتراثها وأوسعهم انتشارا فى الخارج وهو الفنان الكبير جمال عبد الرحيم ، فاضت روحه فى ٢٣ نوفمبر سنة ١٩٨٨ اثر مرض قاس (داهمه خلال زيارة لألمانيا) ونقل جثمانه للقاهرة حيث دفن فيها) .

ولد جمال عبد الرحيم فى ٢٥ نوفمبر سنة ١٩٢٤ فى القاهرة ، لأسرة تتمتع بمواهب موسيقية ، فقد كان والده يعمل مفتشا للموسيقى بوزارة المعارف ، وكان يعزف عددا من الآلات الموسيقية الشرقية» (الكمان والعود والناى) ، وابتكر آلة نلوت (نظام بوم) تؤدى أرباع الأصوات وكون فرقة موسيقية من « الهواة » كانت تعزف البشارف والسماعيات والتقاسيم فى الاذاعة المصرية (وكان الفنان حسين بيكار هو مغنى تلك الفرقة) . وكانت والدته كذلك محبة للموسيقى ، وفى هذه البيئة الموسيقية « الشرقية » نشأ جمال عبد الرحيم وتشكل وجدانه ، وظهر أثر هذه البيئة فيما بعد فى ابداعه الموسيقى فى سنوات نضوجه .

وظهرت موهبة الطفل الموسيقية مبكرة ، وتعلم ـ فى شبابه المبكر ـ عزف البيانو ، وعندما التحق بجامعة القاهرة لدراسة التاريخ اتاحت له « جمعية الجرامافون » (التى كونها د . لويس عوض فى كلية الآداب) فرصة الدراسة الموسيقية لدى أساتذة أوروبيين مثل هانس هكمان وشولتس ، وعند تخرجه فى الجامعة عمل أمينا لمكتبة الفنون الجميلة لفترة قصيرة ، وكانت ميوله الموسيقية قد تحددت

وشعر ان الموسيقى هى طريق المستقبل ، وعاونه بعض الأصدقاء ، (وعلى رأسهم السفير طاهر العمرى) على الحصول على بعثة حكومية لدراسة الموسيقى فى ألمانيا ، **وكان للدكتور طه حسين** ـ وزير المعارف حينذاك ـ فضل كبير فى تذليل العقبات وتيسير سفره فى تلك البعثة . وأعد جمال نفسه لتلك الدراسة فعلم نفسه اللغة الألمانية وتوفر على قراءة جوته وهكذا سافر لألمانيا الغربية سنة ١٩٥٠ مسلحا بلغتها ومطلعا على ثقافتها .

والتحق أول الأمر بجامعة هايدلبرج لدراسة علوم الموسيقى (الموزيكولوجيا) على واحد من مشاهير أساتذتها **(جيورجياديس)** ولكن مواهبه الابداعية وجهته نحو التأليف الموسيقى فالتحق (بعد عام) بأكاديمية الموسيقى فى ترايبورج حيث تتلمذ على هارالد **جنسمر** Genzmer وهو واحد من أشهر تلاميذ **هندميت،** ولكنه لم يتأثر كثيرا بأسلوبه بل حرص منذ البداية على تسخير علمه وخبرته الموسيقية لخدمة تراثه الموسيقى المصرى والشرقى وهو أول مؤلف موسيقى مصرى تتاح له فرصة الدراسة الأكاديمية للتأليف فى الخارج .

وعند تخرجه من فرايبورج سنة ١٩٥٧ عاد جمال عبد الرحيم لمصر ، حيث اشتغل بتدريس الهارمونية في المعاهد الموسيقية الحكومية (وهو أول من أدخل دراسة الهارمونية عمليا على البيانو في المعاهد المصرية الموسيقية) . واختير سنة ١٩٥٨ عضوا في اللجنة التي شكلتها وزارة الثقافة لبحث انشاء معهد الكونسرفتوار ، وعندما افتتح الكونسرفتوار سنة ١٩٥٩ تم نقله اليه ، وتولى التدريس فيه منذ ذلك الحين وتدرج في سلك التدريس حيث عين سنة ١٩٧١ أستاذا للتأليف الموسيقى والنظريات » بالكونسرفتوار وظل يمارس عمله التعليمي العميق الأثر حتى بلوغه سن التقاعد سنة ١٩٨٥ .

وكان جمال عبد الرحيم قد أسس في الكونسرفتوار أول قسم أكاديمي لدراسة التأليف الموسيقي في عالمنا العربي ، وامتدت الدراسة التخصصية فيه من بداية المرحلة الثانوية حتى مرحلة الماجستير ، وفي هذا القسم (الذي رأسه حتى سنة ٨٥) تولى تكوين أجيال من الشبان الموهوبين وتخرج عليه عدد من المؤلفين الموسيقيين الشبان ، ليس من مصر وحدها بل ومن السودان وعمان والسعودية والبحرين وغيرها .

أما على صعيد الابداع فقد بدأ فور عودته لمصر في البحث عن أسلوب مصري مبتكر ، يندمج فيه جوهر التراث الموسيقى الشعبي والتقليدي مع عناصر منتخبة من فنون التأليف العلمية القريبة المعاصرة التي تلائم طبيعة ذلك التراث . وجاءت مؤلفاته كلها تطبيقا لهذه الفلسفة التي آمن بها وجهد لتحقيقها . وقد كتب تطبيقا لهذه الفلسفة التي آمن بها وجهد لتحقيقها . وقد كتب عنه أحد النقاد الألمان (هانس هانيز شتوكنشمث) « **ان موسيقاه تعتبر اندماجا عضويا لخلاصة الموسيقى الشرقية مع عناصر الموسيقى الغربية في القرن العشرين ، بمثل ما فعل ديبوسي من قبل »** .

وقد عني جمال عبد الرحيم بصفة خاصة بالموسيقى الشعبية المصرية التي كانت من المنابع الرئيسية لموسيقاه « القومية » ، وكان في ذلك متأثرا بمنهج بارتوك في تناوله للموسيقى الشعبية المجرية على مستويات فنية متعددة حسبما يمليه عليه خياله وطبيعة كل عمل موسيقى .

وتتجلى الأهمية المحورية للموسيقى الشعبية في ابداعه في كل مراحله ، على تنوع مؤلفاته واختلاف وسائلها التعبيرية . ففي مؤلفاته التعليمية للطفل كتب مجموعة من أغاني كورال الأطفال ، مستلهمة من أغاني الأطفال الشعبية، صاغها في نسيج بوليفوني متشابك لصوتين أو ثلاثة أصوات بأسلوب سلس ، حافظ تماما على الملامح الأصلية للحن وإن تسامى بها الى أفق فني . وذلك مثل أغاني : الثعلب فات ـ سوسة كف عروسة ـ هنا مقص ـ يا عم يا جمال ـ حج حجيج ، وغيرها ، وكانت هذه الأغاني الشعبية الكورالية فاتحة طريق جديد لموسيقى الطفل المصري ، واستقبلها الجمهور بحماس بالغ في أداء كورال أطفال الكونسرفتوار (١) .

ولجمال عبد الرحيم أعمال موسيقية كبيرة استلهم فيها الموسيقى الشعبية وتعامل معها بحرية (وبجرأة أحيانا) كما في : « **تنويعات على لحن مصري** » ، **وفانتازية للفيولينة على لحن شعبي** » ، ومما يستحق الذكر أن ذلك اللحن : « الواد ماله ومالي » أثار خيال المؤلف فكتب على أساسه أربعة أعمال موسيقية أحدها أغنية للكورال بغير مصاحبة ، والثاني للكورال ، والأوركسترا والثالث للفيولينه والبيانو في نسخة ميسرة للناشئين ، والرابع

---

(١) أصدرت هيئة الكتاب اسطوانة لمجموعة أغاني كورال الأطفال والأناشيد (مثل قطتي صغيرة ـ غاغو ـ كان فيه واحدة ست) ونشرت معها كتيبا للنوتة الموسيقية ، ويبدو انها قد نفدت الآن وحبذا لو اعيد طبعها مسجلة على ١٣ لتكون متاحة على نطاق أوسع .

للفيولينه والأوركسترا • ومن أهم أعماله المرتبطة بالفولكلور **ملامح مصرية** للكورال والأوركسترا وهي أربعة أغان شعبية صاغها للكورال (صياغة بوليفونية متعددة الألحان) مع خلفيةأركسترالية بليغة الايحاء وهي الحنة — مرمر زماني — روق القنانى — الواد ده ماله ومالى • **وفي الارتجالات على لحن باتع متجول** ، للتشللو المنفرد تحول اللحن الأصلى البسيط في هذا العمل الى قيمة فنية مبتكرة أثرت مؤلفات التشللو وأضافت ألوانا جديدة من الرنين الصوتي ، تعكس جوانب من الروح والتراث المصريين • وعمله الأركسترالى **رقصة احتفالية أو « جبهية » تعبير فني عن** عن جانب من موسيقى الاحتفالات الشعبية في المدن ، أما موسيقى **باليه حسن ونعيمة** فهي تصوير معاصر مبتكر وبليغ لقصة الحب الريفية المصرية أوحى فيها بطابع الآلات الشعبية كالمزمار والأرغول كما استخدم فيها (وفي عدد آخر من مؤلفاته) **آلات الايقاع الشعبية كالمزهر والبندير والصاجات ، ضمن مجموعة من آلات الايقاع المختلفة والجديدة على الموسيقى المصرية مثل النيرافون والماريمبا اللتين كان له فضل التعريف بهما واستخدامهما استخداما تعبيريا يضيف قيما تلوينية شيقة** •

غير أن صلة جمال عبد الرحيم بالتراث الموسيقى كانت أعمق من مجرد استلهام ألحان شعبية أو استخدام ايقاعات محلية أو ادخال آلات شعبية في مؤلفاته ، ذلك لأنه اتخذ « جوهر » أسلوبه من ذلك التراث : لحنيا ومقاميا ، وايقاعيا وهارمونيا ، فكل عناصر أسلوبه الموسيقى الشخصى المتميز نابعة من ذلك التراث ، بشقيه الشعبي والتقليدى • فالايقاع في مؤلفاته احياء لقيم ايقاعية أصيلة كادت تندثر ، كالموازين الأحادية أو العرجاء (الحماس والسباعى الخ) وألحانه مستمدة من المقامات العربية بكل ثرائها وتنوعها ، سواء منها فصيلة الحجاز (بثانيته الزائدة) أو النوأثر (برابعته الزائدة) أو الصبا (برابعته الناقصة) وهذه الأبعاد المميزة للمقامات العربية تشكل عنصرا جوهريا في أسلوبه ، لحنيا وهارمونيا ، في آن •

وفي أواخر السبعينات ، **خطا جمال عبد الرحيم خطوة أبعد** حين طرق مجال الكتابة في المقامات ذات أرباع الأصوات أي التي تحتوى على ما يعرف بثلاثة أرباع الصوت مثل البياتى والراست والصبا والسيكاه وما اليها ، وتبلورت تجاربه المقامية في « **نظام** » **موسيقى مبتكر** للهارمونية المستمدة من المقامات العربية وهو نظام يعتمد على استخدام الأبعاد اللحنية، المميزة لمقاماتنا ، في بناء التآلفات الهارمونية ونسيج الخطوط (أو الألحان) الكنترابنطية المتشابكة • وقد كتب أعماله وفق هذا النظام» متجنبا المقامين الكبير (ماجور) والصغير (مينور) اللذين اعتبرهما بعيدين تماما عن روح الموسيقى المصرية ، فضلا عن انحسارهما من أساليب الغرب في القرن العشرين •

وجدير بالذكر أنه اتبع منظومته الهارمونية المقامية العربية هذه في التأليف والتدريس على السواء ، اذ حرص على أن يوقظ في طلابه الوعى بالمقامات والايقاعات المصرية والعربية وكان توجيهه لهم « مقاميا » أساسا ولذلك اتسم انتاج طلابه — رغم ما فيه من تنوع — بما اكتسبوه خلال دراساتهم من الغوص في أعماق التراث ، وبهذا أرسى جمال عبد الرحيم الأسس « القومية » الراسخة لمدرسة مصرية في التأليف الموسيقى تستمد خلاصتها من روح التراث بأساليب معاصرة ومتجددة •

مؤلفاته :

مؤلفاته للأطفال : مجموعة أغانى لكورال الأطفال في صياغة بوليفونية على أساس أغانى الطفل الشعبية المذكورة قبلا وعلى بعض الأناشيد القيمة مثل قطتى صغيرة — غاغو (لأحمد خيرت) وكان فيه واحدة ست (احسان شفيق) • كما كتب بعض المقطوعات التعليمية لصغار دارسى الموسيقى مثل **ثلاثية** لآلات النفخ والبيانو و « دعابة » و « **فانتازية** » على لحن شعبى للفيولينه والبيانو •

ومن أعماله المهمة لمسرح الطفل سنة ١٩٨١ أوبريت « **الطيب والشرير** » باشتراك

كورال الأطفال والباليه ، وقد اشتهرت منهـــا **أغانى نسمة رايحة ، أنا بنت السلطان ، باحلم يا نور ، وغيرها • أعماله لموسيقى الحجـرة : صوناته للفيولينة والبيانو** (١) ــ **رقصة ايزيس** البطولية للفلوت والهارب (فى موا لمن مصر) ــ **بحيرة اللوتس** للفلوت أو الأوبوا مع البيانو ــ **متتابعة صغيرة للوتريات ــ ثنائى للفيولينـــه والتشــــللو ارتجالات على لحن بائـع متجـول** للتشللو المنفرد ــ **مناجاة** للكلارينت المنفـرد ــ **أضـــــواء متكسرة** للفلوت المنفـــرد ــ **تاملات** للفيولينة المنفردة ، وهذه الأعمال ــ بـــدءا من متتابعة الوتريات ــ مكتوبة فى مقامات عربية تضم « ثلاثة أرباع الأصوات ، وهى تنتمى جميعا للمرحلة المتأخرة التى اتجـــه فيهـــا جمـــال عبد الرحيم لاستكشاف آفاق التأليف (المتعدد الأصوات) فى المقامات ذات الأرباع •

وله كذلك رومبـــا للطرمبت والبيـــــانو ــ رابسوديه للتشللو والبيانو ــ ومرثية (ايجليجيا) للتشـــللو أو الكلارينت والبيانو ــ وفانتازية للفيولينه والبيانو ، ومن مؤلفاته الأخيرة **ثلاثيـة** للفيولينه والتشللو والبيانو أنجز منها حركتان هما : صـلاة اخناتون ، ورقصة فينيقية (أدخل فيهـــا تأثيرا صوتيا طريفا حيث يعزف عـــازف التشـــللو ضربا ايقاعيا مركبـــا على جسم الآلة الخشبى) ــ ومتتـــابعة للفلوت والهارب وآلات الايقاع •

ومن مؤلفاته للبيانو : خمس قطع صـغيرة : محاكاة ، سنكوب ، شكوى ، دعابة ورقصة مع **الدربكة • وتنويعات (حرة) على لحن شـــعبى** مصرى (نشرتها دار دوبلنجر النمســـاوية) ــ **الى الشهداء العرب : مرثية وصراع •**

مؤلفاته لآلات منفردة مع الأوركسترا :

بحـيرة اللــوتس للفـــلوت أو الأبـوا مع الأوركسترا ــ رابسودية للتشللو والأركسترا ــ « أصداء » للفلوت والأوركسترا (٢) ــ فانتازية للفيولينه والأوركسترا فى نسختها الثانية المعدلة سنة ١٩٧٤ •

المؤلفات الغنائية والكورالية :

سبع أغانى شعبية للكورال (**بدون مصاحبة**) فى صياغة بوليفونية (متعددة الألحان) **مثل :** الحنة ــ مرمر زمانى ــ تعالى يا بطة (**مع الأوبوا**) ــ الواد ده ماله ، وذلك بالاضافة لمجموعة الأغانى لكورال الأطفال • ابتهال على **كلمات الامـــام** زين العابدين لمنشـــد ونـــاى **وكورال رجال** ــ أغانى من الموســـيقى التى كتبها لتراجيـــدية اســـخيلوس : **حامـــلات القرابين** لصـــوت المتزوسوبرانو مع البيانو أو **أركسترا حجـرة** مثل : اذرفى ياعين ــ يارب •

وله فى مجـــال الأغنيـــة الفنية (الليدر) أغنيتا : « **النـــار والكلمات** » للســــوبرانو أو التينور ، مع البيـــانو أو أركســـترا **حجرة** ــ **والأمير السعيد** للســـوبرانو والمتزو ســـوبرانو وكلاهما على أشعار عبد الوهاب البيانى • كمـــا كتب رومبـــا « المـــال » **من موســـيقى الفـــيلم** الاستعراضى التلفزيونى التفاحة الخالدة ، هـــذا فضلا عن أغـــانى **المسرحية الموســيقية الطيب** والشرير مثل نسمة **رايحه وأنا بنت السلطـــان** وغيرها والمشار اليها قبلا •

مؤلفات جمال عبد الرحيم للكورال والأركسترا:

الصحوة : غنـــائية (كانتـــاته) للباريتون والكورال والأوركســـترا على قصيدة الملك لك لصلاح عبد الصبور (وقد ترجمت للغة **الألمانيـــة**

(١) انتشرت هذه الصوناتة فى دول متعددة اذ عزفت فى مصر وتركيا والمانيا الاتحادية وبلجيكا وبريطانيا والاتحـــاد السوفيتى وهى من أفضل أعماله المبكرة التى لفتت انظـــار النقاد العالميين •

(٢) « اصداء » هى الحركة الأولى فى كونشرتو الفلوت كما أن بحيرة اللوتس هى حركته الثانية وكان قد اوشـــك على انجاز تخطيط الحركة الأولى وهى التى يتولى تـــلاميذه كتابتها على أساس أفكاره •

وقدمت بها في بيرن بسويسرا سنة ١٩٨٢) ملحمة سيناء لكورال الأطفال والكورال والأوركسترا على أشعار صلاح عبد الصبور — « ملامح مصرية » : أربعة أغان شعبية للكورال والأوركسترا هي : الحنة — مرمر زماني — روق القناني (مع آلة القانون والناي) — الواد ده ماله ومالي — « كادني الهوا » : دور محمد عثمان في صياغة بوليفونية جديدة للكورال والأوركسترا — الحمامة المطوقة من كلية ودمنة ، لكورال الأطفال والداوي والأوركسترا (النشيد على كلمات لصلاح جاهين) .

المؤلفات الأوركسترالية : متتابعة للأوركسترا (سويت) — **تنويعات سيمفونية على لحن مصري — ايزيس** : قصيد سيمفوني — **مقدمة وروندو بلدي » — مارش أحمس** (من موسيقى موال من مصر) — رقصة احتفالية أو « صنهبة » — سماعي للأركسترا (١) .

موسيقى الباليه : باليه أوزوريس في ثلاثة مشاهد من تصميم جونديل ابلينيوس هانوفرو القاهرة سنة ١٩٧٧ — باليه أوزوريس النسخة الكاملة في خمسة مشاهد ، تصميم عبد المنعم وارمينيا كامل (قدمته هيئة الآثار في عروض تاريخية على مسرح أقيم بمعبد الأقصر سنة ١٩٨٦) — بالية حسن ونعيمة من ثلاثة مشاهد — ايزيس رقصة ثنائية .

الموسيقى التصويرية : الأفلام الوثائقية : **الحياة اليومية عند قدماء المصريين** (اخراج ولى الدين سامح) — وجوه من القدس (اخراج أ . ف . رويشن) — **المثال أنور عبد المولى** — المتحف المصري (للتلفزيون اخراج سعدية غنيم) — المسلسل التلفزيوني لا اله الا الله (عن اخناتون والتوحيد) اخراج ممدوح مراد سنة ١٩٨٧ . الفيلم التلفزيوني الوثائقي أوزوريس — الفيلم التليفزيوني الاستعراضي التفاحة الخالدة وكلاهما اخراج محمد السعيد . وللمسرح كتب موسيقى وأغاني حاملات القرابين ، وللاذاعة كتب الموسيقى التصويرية لمسلسل « القدس » .

هذا وقد امتد دور جمال عبد الرحيم الى البحث والترجمة وتمثيل مصر في المجالات الدولية الموسيقية ، فقام بترجمة رسالة واحة سيوة وموسيقاها لبريجيت شيفر من الألمانية للعربية ، كما شارك في ترجمة بعض الكتب الموسيقية مثل تاريخ الموسيقى العالمية (ت . فيني) .

وقام بتمثيل مصر في عدد كبير من المحافل والمؤتمرات والندوات الدولية مثل مؤتمرات الجمعية الدولية للتربية الموسيقية في هانوفر سنة ١٩٧٧ وانسبروك (النمسا) سنة ١٩٨٦ ومؤتمرات اتحاد المؤلفين السوفيت في موسكو ويريفان ، والندوة الدولية للموسيقى المقامية في انقرة سنة ٦٦ ومهرجان أسطنبول الموسيقى الدولي ، وبينالي الموسيقى المعاصرة في زغرب (يوجوسلافيا) سنة ١٩٦٤ ، سنة ١٩٦٦ والندوة الدولية لبحث تأثر فنون الغرب بالشرق في شتو تجارت سنة ١٩٨٧ وغير ذلك، واختير مقررا لاحدى اللجان المتخصصة في تكوين المؤلفين الشبان في المؤتمر الدولي للتربية الموسيقية باستراليا سنة ١٩٨٨ ولكن مرضه حال دون مشاركته .

هذا وقد كرمته مصر فمنحته وسام العلوم والفنون مرتين ، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقى سنة ١٩٧٣ (دون أن يقدم لها ، وذلك عن موسيقى موال من مصر) وحصل على جائزة وزارة الثقافة سنة ١٩٦١ (عن صوناته الفيولينه) وجائزة مركز الصور المرئية عن موسيقى فيلم أوزوريس ، وجائزة الجدارة من أكاديمية الفنون سنة ١٩٧٧ .

---

(١) انجز المؤلف قبل وفاته اغلب هذا العمل وسيكمله تلاميذه في ضوء أفكاره .



الفنان الأستاذ جمال عبد الرحيم

رائد مدرسة استلهام عناصر الفولكلور المصرى (فى الموسيقى العربية)

محمد عبد الوهاب عبد الفتاح

منذ حوالى عشر سنوات أتيحت لى فرصة عظيمة للدراسة فى فصل الأستاذ الراحل/ جمال عبد الرحيم . لم يكن عليه أن يعلمنا منهجا محددا فحسب أو يلقننا درسا معينا ، بل كان يغرس فينا فن التأصيل والامعان فى تراثنا الموسيقى الأصيل قبل البدء فى عملية الخلق الفنى المتطور .

وكان يعلمنا (فن الألحان وبنائها الايقاعى) وكيفية ابداع لحن جديد محكم ايقاعيا بروح مصرية أصيلة ولكن من ابتكار الطالب . وقد كنا أحيانا فى بادىء الأمر لا نفهم تلك الفلسفة الفنية الصعبة أولا نستوعب مبادئها الجمالية القيمة فى مدرسة جديدة تهدف الى استلهام عناصر الفولكلور المصرى واعادة خلقه فى الموسيقى المصرية المتطورة ... وهذه الفلسفة ، وهذه المدرسة التى تهدف الى التجديد مع الحفاظ على روح المأثورات الشعبية الموسيقية الأصيلة ، هى التى حققت معادلة صعبة بين عنصرين يبدوان فى اللحظة الأولى لادراكهما أنهما متناقضان ، ولكن الفنان المبدع الراحل / جمال عبد الرحيم استطاع أن يوازن بينهما وأن يضع حلا منطقيا لمشكلة مركبة تقع بين التراث والتجديد احتار الفنانون والمثقفون لفترة ليست بالقصيرة فى اخراج الشخصية المصرية الأصيلة من مأزقها وتحديد هويتها وسط معترك التيارات العالمية الحديثة ... وكم كانت مهمة الأستاذ الكبير شاقة مع طلابه حتى يستوعبوا درس هذا المبدأ الفنى الجديد ، فقد زرع فينا كيفية ابتكار مؤلفات ذاتية تستفيد من خبرة العناصر الهارمونية والبوليفونية فى تقاليد الموسيقى العالمية ولكنها تستمد أصولها من قواعد المقامية العربية المستخدمة فى مصر دون أن نعيد فى مؤلفاتنا التقاليد الكلاسيكية والرومانتيكية التى لا تتناسب مع روح الفنون الموسيقية الأصيلة فى مصر .



واليوم ونحن ننعى الفنان الرائد / جمال عبد الرحيم نفقد شيئين عزيزين :

الأول : الفنان الذى أرسى تقاليد مدرسة التأليف القومى المعاصر فى مصر ، ومؤلفا موهوبا مبتكرا ، امتلك ناصية التأليف الموسيقى المعاصر ومارسه وعايشه بفكر متحرر وعقل متفتح وأمانة فنية وروح أصيلة .

الثانى : الأستاذ الذى تخرج فى مدرسته أكثر من ثلاثة أجيال تعلمت على يديه فنون التأليف المصرى الحديث الذى يجمع بين الأصالة والتطور وأصبحت علامة مضيئة فى التأليف السيمفونى المتطور فى مصر .

ولهذا .. أحاول فى هذا المقال أن أهتدى الى الفلسفة التى تناول فيها المؤلف الراحل المأثور الشعبى الموسيقى فى مصر ، وكيف تعامل معه وعالجه ، فقد آن الأوان .. أن نمعن النظر فى ابداع هذا المؤلف الكبير وخاصة مؤلفاته التى تستلهم تراث الموسيقى الشعبية .. هذا الفنان الذى رحل فى هدوء دون أن يأخذ تقديره المناسب والواجب ، لما قدمه للفن المصرى الموسيقى ، وحان الوقت لكى ندرس تراثه الموسيقى بالنقد الموضوعى والتحليل العلمى الدقيق دون تعصب أو تحيز لفنه ... وهذا المقال هو تقدير متواضع من أحد طلابه الذين تعلموا على يديه الكثير وكشىء من الوفاء نحوه ، فهو يعتبر الرائد الأول بين المؤلفين القوميين الذى استطاع أن يخلق حركة فنية بالمعنى الحق للكلمة ، وذلك بفضل دراساته الفولكلورية واهتمامه بالتراث الشعبى وتأصيل روح التمعن فيه ليكون منطلقا نحو ابداع موسيقى جديد يثرى التراث الانسانى الموسيقى العالمى دون الانسلاخ من بيئة هذا التراث الموسيقى المصرى الأصيل .

جمال عبد الرحيم وفلسفة استلهام عناصر الفولكلور المصرى فى موسيقاه .

الأصالة الفنية هى قدرة المبدع على الانتماء الى المكان والزمان الذى نشأ فيه . ثم توفيق هذا المبدع فى التفاعل وانتاجه فنا معبرا عن نكهة وروح هذا المكان وهذا الزمان .

من هذه الفلسفة الفنية اهتم جمال عبد الرحيم باستلهام عناصر الفولكلور المصرى فى موسيقاه بهدف تأكيد الأصالة الفنية والتعبير عن الشخصية المصرية . لذلك فقد شغلت الأغانى الشعبية المصرية بنوعيها ، أغانى الأطفال الشعبية والأغانى الشعبية عامة ، حيزا مهما فى عمله ، سواء فى التأليف الموسيقى أو تدريسه التأليف لطلابه ، فكان للموسيقى الشعبية نصيب وافر فى فكره

وابداعه الموسيقى عن طريق استنباط الحان وايقاعات مميزة • للبيئات وللأجواء الشعبية المصرية (ريفية وبدوية) واستلهام اللحن والايقاع اللذين يتغنى بهما الانسان الشعبى فما هما الا تعبير عن فكره ومعتقداته، وصورة لانتمائه لمجتمعه وبيئته • وباختصار فالايقاع واللحن عند جمال عبد الرحيم أدوات فنية قيمة للكشف عن أبعاد الشخصية المصرية وأصالتها الفنية فى أزمانها المتغيرة وأماكنها المختلفة •

أساليب معالجة الألحان الشعبية عند جمال عبد الرحيم :

من المعروف أن الوسائل الفنية لمعالجة الألحان الشعبية فى التأليف الموسيقى قد تبلورت تجاربها عن المدارس الموسيقية القومية فى الموسيقى فى أربعة مستويات فنية لتناول أو معالجة الألحان الشعبية فى التأليف الموسيقى :

١ ـ المستوى الأول : اضافة التكثيف الهارمونى للحن الشعبى • مع المحافظة على نص اللحن وهى طريقة غير مقبولة عند جمال عبد الرحيم لخطورتها على اللحن الشعبى ، لأن التكثيف الهارمونى الغربى نابعا من فكر ولغة أوروبية قد لا تلائم روح النص الشعبى ومقامه ، وقد أتبع جمال عبد الرحيم بديلا يحل هذه المشكلة وهو صياغة كنترابينطية ينسج فيها اللحن الأصلى مع ألحان مستمدة من نفس خلية اللحن الشعبى وسوف أتناول بالشرح بعض أعماله فى هذا المجال فى المستويات الثلاثة التالية •

٢ ـ المستوى الثانى : اتخاذ اللحن الشعبى منطلقا لمجموعة من التنويعات فى مدى قربها أو بعدها من النص الشعبى • وفى هذا المجال كتب جمال عبد الرحيم ست تنويعات حرة على لحن شعبى مصرى للبيانو عام ١٩٥٥ بأسلوب متعمق غير نمطى هى : الأولى والثانية (فى انسياب) والثالثة (فى خشوع) والرابعة (فى قلق) والخامسة (على خطو القافلة) والتنويعة السادسة (فى أسلوب الرقص المصرى) وفى هذا العمل يغوص المؤلف في أعماق اللحن الشعبى المصرى دون نقل اللحن الشعبى نقلا حرفيا • وفى هذه التنويعات يبرز التحرر الايقاعى والموازين المتغيرة التى تتيح للموسيقى تدفقا ايقاعيا حرا • وهى من السمات المميزة للغة الموسيقى المعاصرة • وفق المؤلف فى تطبيقها فى اطار التنويعات الحرة على لحن شعبى مصرى •• وقد أعاد المؤلف كتابة هذه التنويعات للأوركسترا ، وقدمت لأول مرة فى العشرين من ديسمبر عام ١٩٦٩ بقيادة فرانز ليتشاور فى اطار حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى فى المؤتمر الدولى الثانى للموسيقى فى القاهرة •

٣ ـ المستوى الثالث : التعامل مع المادة الموسيقية الشعبية • لحنا ومقاما وايقاعا واستنباط عناصر تعدد الألحان والبناء الموسيقى استنباطا فنيا وقد استخدم جمال عبد الرحيم هذا الأسلوب فى ثنائية (الفيولينة والتشيللو) التى كتبها عام ١٩٨١ ، وتتكون من ثلاث حركات ، الأولى والثالثة منها على لحنين شعبيين : الأولى على اللحن الشعبى (يانخلتين فى العلالى) من مقام السوزناك • على دو ، والثالثة على اللحن الشعبى (وسماح النوبة) من مقام البياتى على مى ، وهو بذلك قد تعامل مع الأغنية الشعبية تعاملا حرا أثمر عملا موسيقيا بحتا للآلات الوترية فى حوار فنى بين آلتي الكمان والتشيللو يقوم على فكرة هذين اللحنين من تراث الموسيقى الشعبية المصرية ، وقد تعمد أن يحافظ تماما فى بناء هذا العمل على لحن هاتين الأغنيتين الشعبيتين ، وأن يبرزهما بطابعهما الأصيل من آن لآخر ولأول مرة يستطيع مؤلف أن يوفق بين الملامح الشعبية فى تركيب النغمات العربية الربعية والزخارف الشرقية الربعية مع الايقاعات السنكوبية وبين الأسلوب العالمى المتمثل فى الكونترابينط المتشابك فى النسيج الموسيقى وفى حبكة البناء الموسيقى •

٤ ـ المستوى الرابع : اعادة خلق الفولكلور الموسيقى •

حين يتشرب المؤلف تماما مؤثرات الموسيقى الشعبية ، فيصل لمرحلة خلق أفكار موسيقية تبدو كأنها شعبية بينما هي من ابتكارة • وقد كتب جمال عبد الرحيم بهذا الأسلوب أكثر من

عمل أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : (أصداء) للفلوت ، والأوركسترا • وهذا العمل من المؤلفات التي لا يتدخل في ابداعها سوى نزعته الشخصية ، وان كان هذا العمل يؤكد أن جمال عبد الرحيم قد استطاع ان يعيد خلق الألحان الأصيلة بصورة مبتكرة بعد أن تمثل الفنون الشعبية وهضمها وترسبت في ضميره الفني ، وهي قدرة في التأليف لا تتأتى الا لفنانين راسخي الارتباط بتراثهم الشعبي ارتباطا وثيقا ومتمكنين من الابداع والتجديد في اطار هذا التراث كما كتب جمال عبد الرحيم في عام ١٩٦٧ عملا أوركستراليا باسم (روندو بلدى) وهو مأخوذ عن الحركة الثالثة لصوناته الفيولينة التي عزفت بالقاهرة لأول مرة في مايو ١٩٥٩ وقد أسماه المؤلف (بلدى) لمدلول هذه الكلمة على كل ما هو أصيل وطيب من تراث الطبقة العاملة البسيطة من سكان المدن ممن ظلوا محافظين على تقاليدهم وطريقتهم في الحياة ولم تجرفهم المدنية الغربية بعد • وقد كتب ألحان هذا الروندو من جو ألحانهم نفسه وتدفق ايقاعاتهم ، ولكن دون اقتباس حرفي لأى لحن معين من الموسيقى الشعبية •

استلهام عناصر الرقص الشعبي

انشغل جمال عبد الرحيم بالشق الشعبي من الوجدان المصرى منذ اللحظة الأولى لاشتغاله بالتأليف الموسيقى ، ويتضح ذلك في متتابعة القطع الخمس الصغيرة التي ألفها للبيانو عام ١٩٥٤ ، وقد كان طابع الرقص الشعبي المصرى الزاخر بايقاعاته الفنية مصدرا خصبا أثار خيال المؤلف ، فقد استوحى طابع الرقص الشعبي في أكثر من عمل كما في الحركة الأخيرة من متتابعة البيانو الصغيرة المعروفة باسم (رقصة الدربكة) التي استخدم فيها المؤلف ايقاعات الرقص الشعبي • بعد أن وسع امكاناته وخرج به من قيود الوحدة الرتيبة للموازين الموسيقية التقليدية عن طريق مزجه بعناصر مألوفة في موسيقى التراث الشعبي تحمل روح الأجواء الشعبية الريفية • وقد استخدم في هذه الحركة الصغيرة الموازين المنتظمة العادية استخداما غير مألوف اذ قسم الملايزان الموسيقى الى ثلاث وحدات(٣ ثم ٣ ثم٢) استخدمه كباص استيناتو يستمر حتى مازوره (٨) بدلا من الاستخدام التقليدى لهذا الميزان أى تقسيمه الى وحدتين متساويتين (٤ ثم ٤) ، كما يستخدم المؤلف ضعف هذا الميزان أى في مازورتى (١٥ ، ١٦) وقسمه الى ست وحدات(٣ ثم ٣ ثم ٣ ثم ٣ ثم ٢ ثم ٢)وفي الوقت نفسه أعطى التوتر الايقاعي اللازم في ختام القسم الأوسط للحركة عن طريق استخدام ميزان في مازورة (٢١) مما يوحى أن النبض الايقاعي قد تحول عند مازورة (٢٠) •

واستلهم كذلك عناصر الرقص الشعبي في المدينة في مؤلفته الأوركسترالية (الرقصة الاحتفالية) فاستخدام فيها موازين غير مطروقة في الموسيقى الأوربية كلاسيكية أو رومانتيكية استوحاها من أسلوب الرقص الشعبي البلدى الذى يميزه التخلل الايقاعي الذى يبطل مفعوله الوحدة الرتيبة المتكررة وأستطيع أن أقول ان هذا العمل الأوركسترالى قد استلهم فيه جمال عبد الرحيم من جذورنا المدنية الشعبية الأصيلة عناصر ايقاعية تدل على قدرته الابداعية في التجديد الايقاعي المستمد من فكرة ايقاعية سنكوبية ، تتكرر بشكل تفاعلي مع أفكار جديدة في توافق محكم • كما تشير هذه الرقصة التي أسماها المؤلف أيضا (صهبة) الى الاحتفال المنطلق في الأجواء المصرية الشعبية في المدينة •

ومن الأعمال البالغة الأهمية في استلهام جمال عبد الرحيم لموسيقى وايقاع الرقص الشعبي (موسيقى الحركة الخامسة من متتابعة الأوركسترا التي كتبها عام ١٩٦١) وأهداها الى (روح الرقص المصرى) وكذلك في التنويع السادس من تنويعاته الحرة على لحن شعبي للبيانو باسم (في أسلوب الرقص الشعبي) وهذه التنويعات أعدها المؤلف في نسخة للأوركسترا مسجلة على أسطوانة •

استلهام الأدب الشعبي •

كتب جمال عبد الرحيم موسيقى باليه باسم (حسن ونعيمة) عام ١٩٨٠ وقد صور فيها المؤلف الجو الريفي الشعبي في مصر مستوحيا فيها فكرة قائمة على قصة واقعية في الأدب والغناء

الشعبى المصرى وهى قصة المغنى الريفى المصرى حسن الذى شغف حبا بنعيمة ، ألا أن أسرتهـا ترفضه وتقتله • وقد استلهم المؤلف من هـذه القصة الشعبية موسيقى هذا الباليه التى أصبحت تعزف كموسيقى مستقلة فى ريبوتوار الحفلات الموسيقية • وقد أثبت هذا العمل فلسفة فنية تحقق توازن تلك المعادلة الصعبة بين **التراث والتطور** وتدفع الفنان دائما الى خلق عناصر جديدة مستوحاة من التراث الموسيقى الأصيل •

وتتكون موسيقى باليه (حسن ونعيمة) من ثلاثة مشاهد :

المشهد الأول : (رقصة شعبية)

تعبر عن فرحة الحب ولقاء الحبيبين ثم ينتهى بقتل حسن •

المشهد الثانى : (نعيمة تندب حسن)

وفيه يخيم شبح الموت لمقتل حسن حبيبها على أيدى أقاربها •

المشهد الثالث : (فرح ريفى)

تسبح نعيمة فى الخيال فتتصور زفافها الموعود لحسن وتستعرض فى مخيلتها أنغام أغانى الزفاف ، ولكنها تفيق فى النهاية على الواقع المؤلم الحزين •

وقد لاقت موسيقى هذا الباليه نجاحا كبيرا عند تقديمها فى عدة مدن أمريكية وباريس وروما ١٩٨٠ ••• وقد وفق جمال عبد الرحيم فى هذا العمل فى كتابة مؤلفات كبيرة متطورة مستلهما **ومعبرا عن جو الريف المصرى ويصور فيها الحياة الريفية بكل هذا الفهم العميق والصدق والتعبير عن أصالة الريف ، ويكفى المستمع شحنة الشجن العذبة التى تتفجر طاقاتها فى الحركة الثانية من هذا العمل ، وقدرته على خلق جو جنائزى حزين فى المشـهد الثانى (نعيمة تندب حسن) فقد استوحى فيه ألحانا مبتكرة ، ولكن بروح شعبية، للتعديد والندب** تمتد جذورها البعيدة الى ، أقاصى الصعيد والنوبة •

وتأثير الموسيقى الشعبية بدا بوضـوح فى التوزيع الأوركسترالى لهذا العمل فنجده فى المشهد الثانى استوحى لحن الكورانجيليه غناء النساء الجنائزى فى قرى الصعيد ، واختار له هذا اللون القاتم •• وبعامة فان المؤلف عالج فى هذا الباليه آلات النفخ لتحاكى بعض الآلات الشعبية مثل « المزمار والأرغـول » حيث تغيرت طريقة اخراج النغمات فى بعض الأحيان عن قصد • والتصور الأصلى لهذه الألحان كان على أساس أن تعزفها آلات النفخ الشعبية المزمار والأرغول ولكن تعذر الحصول على العازفين الشعبيين الذين يقرأون المدونة الموسيقية ، وجعله هذا يستعيض عنهم بالآلات الأوركسترالية مع محاولة عزف أبعاد أرباع الصوت عن طريق النفخ بالشفتين ، كما تعمد فى موسيقى هذا الباليه أن يبتعد عن الكتابة الهارمونية بعض الشىء لكى تكون أصدق ايحاء بالجو الشعبى الريفى وبالنسبة لمجموعة الآلات الايقاعية التى استخدمت فى هذا العمل فانها مزيج من الآلات الايقاعية الشعبية مثل : البندير ، المزهر ، الدربكة والرق مع آلات الايقاع •• الحديثة مثل : الفيبرافون ، **ولذلك خرج التسييج الموسيقى عن الالتزام الحرفى بالروح الشعبية الى التعبير عن هذه الروح بأسلوب فنى جديد •**

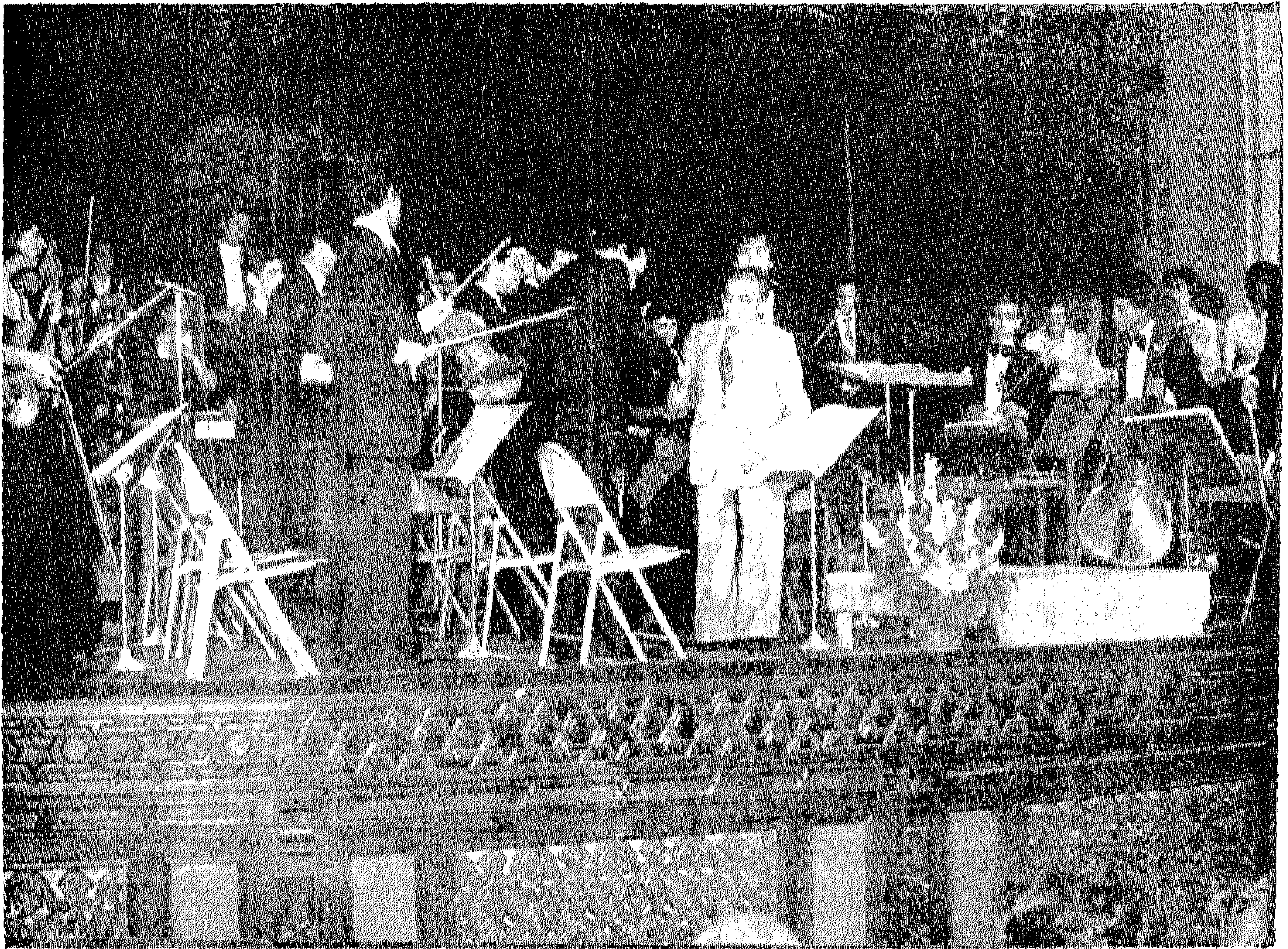
ابداع صيغة موسيقية جديدة مستوحاة من نداء أحد الباعة المتجولين فى مصر •

ابتكر جمال عبد الرحيم نمطا جديدا من أنماط الصيغ الحرة فى بناء القوالب الموسيقية ، انطلق فيه من نداء أحد الباعة المتجولين فى عمل أسماء (ارتجالات على لحن بائع متجول) للتشيللو المنفرد ، ويدلنا هذا العمل على حماس جمال عبد الرحيم لفنون نداءات الباعة المتجولين التى يعتبرها من أجمل القيم الفنية فى الموسيقى الشعبية المصرية ، والتى تتميز بها مصر عن كثير من البلدان الأخرى ، وهذه النداءات تعبير عن وجدان الانسـان المصرى الشعبى وعن القيم الموسيقية الكامنة لديه وقد كتب المؤلف عملا فنيا شاعريا قائما على لحن سمعه لأحد الباعة المتجولين •• وفى هذه المؤلفة يضيف جمال عبد الرحيم ألوانا نغمية عديدة ومؤثرات صوتية خاصة لآلة التشيللو مستوحاة من خلفية اللحن الندائى وبنائه وطابعه الغنائى والايقاعى والمقامى•

وتتميز صياغة هـذا العمل بأسلوب فيـه روح الارتجال والتقاسيم وهو الفن الذى يعتبره عنصرا جوهريا مميزا لروح الموسيقى العربية الشـعبية والتقليدية ٠

ومن هنا نستطيع القول أن فى موسيقى هذا **العمل نزعة « فيرتيوزية» مستمدة،الى حد بعيد ،** من نزعة الارتجال والتقاسيم العميقة الجذور فى موسيقانا الشعبية ، فهو يحيى أهميـــة العازف الصولو المنفرد فى الموسيقى الشعبية ويستوحى هذا التقليد فى الابتكار اللحظى المتجدد فى الأداء الشرقى ٠

ان جهود جمال عبد الرحيم فى تأصيـــيل فن التأليف الموسيقى فى سبيل نهضـــة موسيقية شاملة فى مصر ، تضرب جذورها فى أعماق البيئة وفى صلب التراث وترتفع نحو الآفاق الانسانية العالمية ٠ ولن ينسى فضله الكبير وفنه الأصيل بين زملائه وتلاميذه وستحفظ له ذاكرة الأجيال بل ذاكرة التاريخ ريادته فى التأليف الموسيقى المتطور فى مصر ٠



ارتجالات على لحن بائع متجول

للتشيللو المنفرد

جمال عبد الرحيم

GAMAL ABDEL-RAHIM

IMPROVISATIONS ON A PEDLAR'S TUNE.

FOR CELLO SOLO

♩ = ca. 50

flautando

p II I

tr ten.

ad lib.

IV

molto rubato, espr.

ten.

sul pont. rall. molto

f pp

a tempo ten.

ten.

allarg.

a tempo

f espr

sim.

più *f*

p

sim.

f

mf

ten.

3 1 4

dim.

rit.



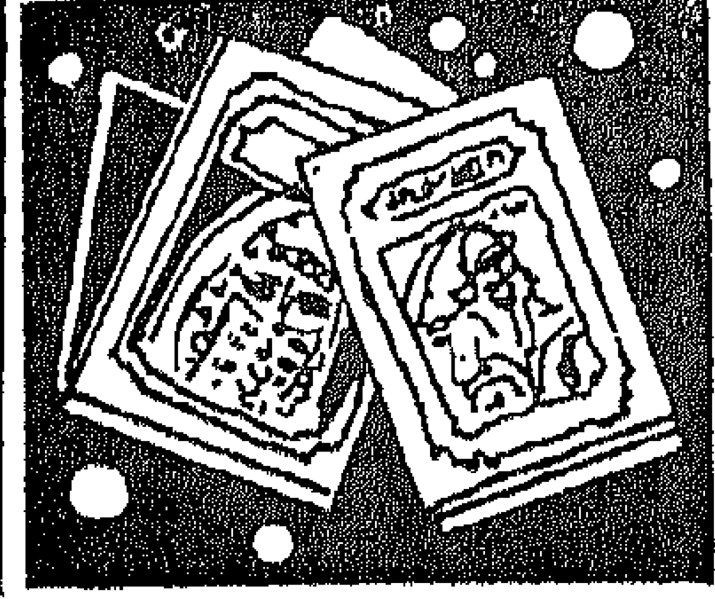


أنجز جمال عبد الرحيم هذه الموسيقى فى القاهرة ١٩٨١/٢ وكتب عليها « مهداة الى كامل صـــلاح الدين » عازف التشللو المصرى الذى عزفها للمرة الأولى فى ألمانيا ١٩٨٢ ، ثم عزفها بعد ذلك فى كندا ومصر وايطاليا ويوغوسلافيا والكويت والبحرين الخ ..

Gamal Abdel-Rahim composed this music in Cairo 1981/2 and dedicated "To Kamal Salah-Eldin" the Egyptian cellist, who performed its (world) premiere in Federal R. Germany in 1982 and later performed in Canada, Italy, Yougoslavia, Kuwait, Bahrain, Egypt etc.



مكتبة الفنون الشعبية



من أعمال ومؤلفات الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

أولا ـ المؤلفات :

١ ـ الأزهر ـ بالاشتراك مع الأستاذ / عثمان توفيق ـ ١٩٤٦

٢ ـ لافوازييه ـ بالاشتراك مع الدكتور / عبد العزيز أمين ـ ١٩٤٦

٣ ـ الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ـ دار المعرفة ـ ١٩٥٤

٤ ـ مجتمعنا ـ سلسلة اخترنا لك ـ ١٩٥٥

٥ ـ الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى ـ ١٩٥٩

٦ ـ الأسس الفنية للنقد الأدبى ـ حائز على جائزة الدولة التشجيعية ـ ١٩٦١

٧ ـ خيال الظل ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ ١٩٦٥

٨ ـ الحكاية الشعبية ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ ١٩٦٨

٩ ـ دفاع عن الفولكلور ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٧١

١٠ـ فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث ـ دار المعرفة ـ ١٩٧٣

١١ـ التراث الشعبى ـ دار المعارف ـ ١٩٧٩

١٢ـ الأسطورة والفن الشعبى ـ المركز الثقافى الجامعى ـ ١٩٨٠

١٣ـ فى الأدب المغربى المعاصر ـ بالاشتراك مع د. فتحى حسن المصرى ـ دار المعارف ـ ١٩٨٢

١٤ـ الموسوعة المصرية ـ بالاشتراك مع آخرين

١٥ـ موسوعة الآداب والفنون الشعبية ـ دار الهلال ـ بالاشتراك مع آخرين

١٦ـ معجم الفولكلور ـ لبنان ـ ١٩٨٢

ثانيا : الترجمات :

١ ـ الزواج ـ ادوارد وسترمارك ـ ١٩٣١

٢ ـ فلسفة الجمال ـ بالاشتراك مع الأستاذين عثمان نويه ورمزى يس ـ كارت ـ ١٩٤٥

٣ ـ عالم الغد ـ هـ . ج . ويلز ـ بالاشتراك مع الأستاذ حافظ جلال ـ ١٩٤٦

٤ ـ صائد الغزلان ـ قصة ـ ١٩٥٤

٥ ـ ثلاث مسرحيات لشكسبير
(سيدان من فيرونا ـ العاصفة ـ ترويلوس وكريسيدا) ـ ١٩٦٠

٦ ـ رحلة فى عالم النور ـ دار المعرفة ـ ١٩٦١

٧ ـ أضئ شمعة واحدة ـ رواية بيفلى بتلر ـ المكتب المصرى الحديث ١٩٦٩

٨ ـ برجســـون

٩ ـ النوم الهادئ ـ ولفرد فورتفيلد

١٠ـ البنجاتنترا أو الأسفار الخمسة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٠

١١ ـ حكايات كانتربرى ـ جيفرى تشوسر ـ بالاشتراك مع د٠ مجدى وهبة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٣

١٢ـ حكايات من النوبة ـ جمال محمد أحمد ١٩٨٧

١٣ـ دائرة المعارف الاسلامية ـ بالاشتراك مع الأســتاذين ابراهيم زكى خورشيد وأحمد الشنتناوى

١٤ـ قصة الحضارة ـ ول ديورانت ـ الأجزاء الخاصة بالعصور الوسطى

١٥ ـ تاريخ العــالم ـ المجلدات الأولى ـ ادارة الثقافة بوزارة المعارف

ثالثا : المراجعات :

١ ـ معالم تاريخ الانسانية ـ هـ٠ جـ٠ ويلز ـ المجلد الثالث ـ ترجمة د٠ عبد العزيز توفيق جاويد

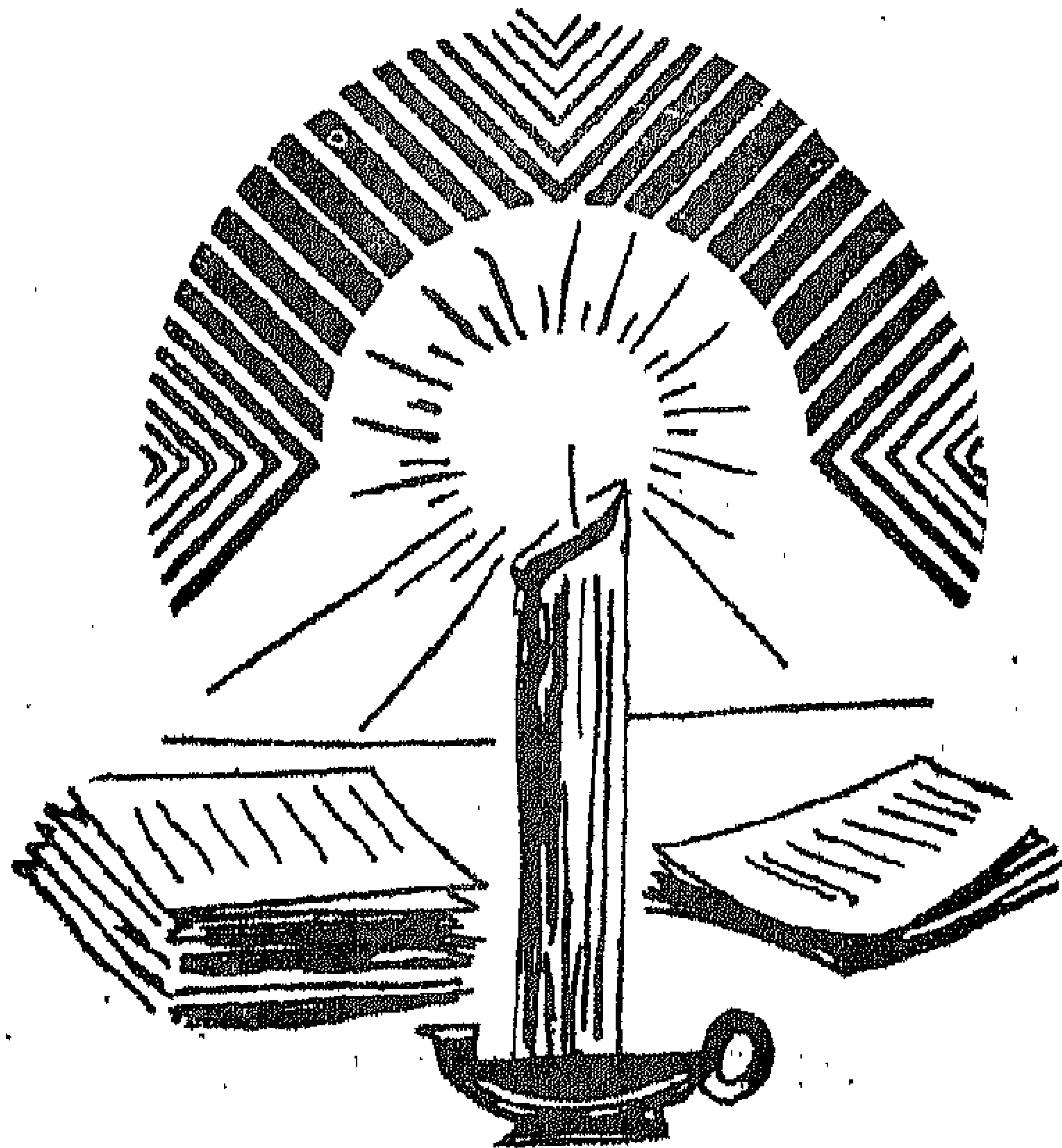
٢ ـ قصة الحضــارة ـ ول ديورانت ـ الجزء الثانى ـ المجلد الثالث

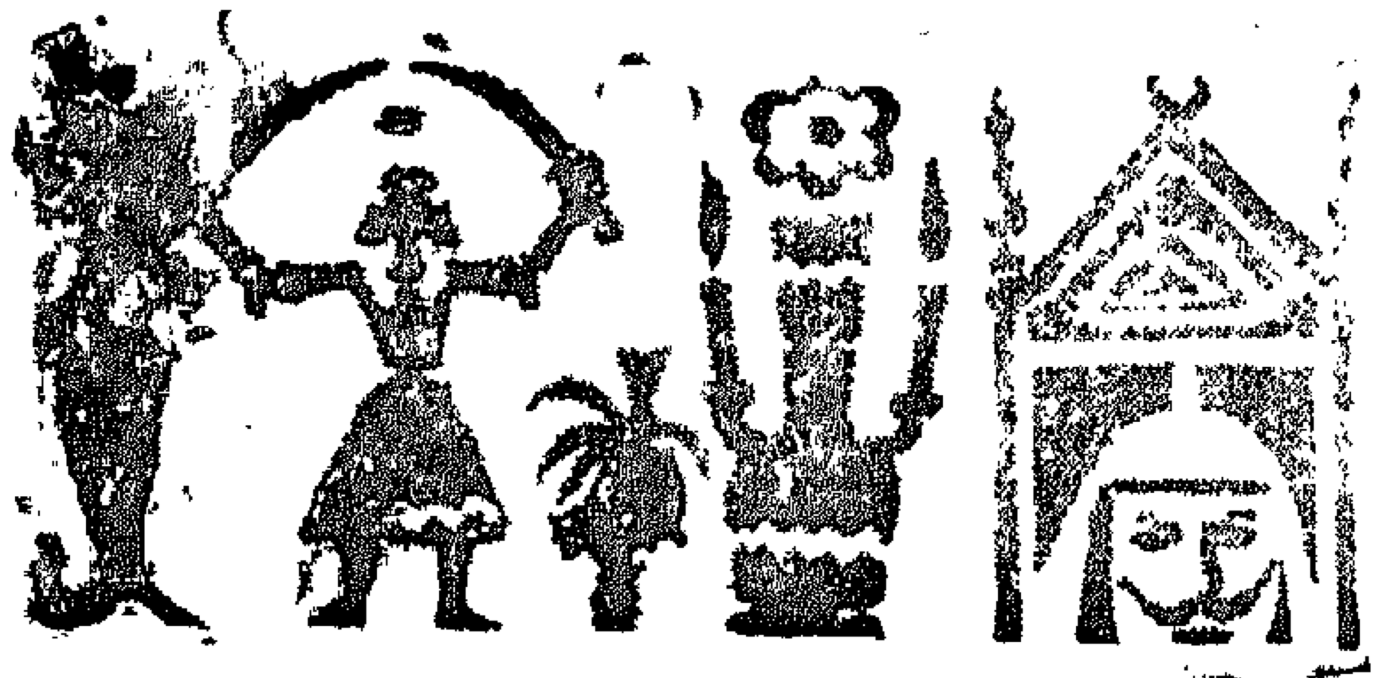
٣ ـ النفسيون ـ وليم ديفدسون

٤ ـ ديوان أبى تمام ـ وقد قدم له أيضا مع الأستاذ / عبد الفتاح مصطفى

٥ ـ مكتب البريد ـ رابندرانات طاغور ـ ترجمة طاهر الجبلاوى ٠

هذا بالاضافة الى العديد من المقالات والدراسات التى نشرها الأســتاذ الدكتور بالمجلات الثقافية المصرية والعربية وقد أثرت مقالاته ودراساته حركة الدراســات الأدبية بصفة عامة والفولكلورية منهـــا بصفة خاصة ٠









الوفاء للنيل
(الندوة العلمية)

عبد العزيز رفعت

فى التاسع عشر من أكتوبر ، وباحدى قاعات فندق سميراميس عقدت محافظة القاهرة ـ بالتعاون مع أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا ـ ندوتها العلمية الرابعة عن نهر النيل ، قاصرة احتفالها السنوى الذى تقيمه وفاء لهذا النهر العظيم ، منذ ثلاث سنوات خلون ، على هذا الجانب العلمى دون غيره من الجوانب الاحتفالية الأخرى ، وذلك تعاطفا مع شعب السودان الشقيق الذى يمر الآن بمحنة طاحنة من جراء الفيضانات العالية والسيول . ومن ثم لم يكن هناك مجال لمشاركة الجماهير التى دعونا ـ فى العام الماضى ـ الى ضرورة العمل على مشاركتها فى هذا الاحتفال لما فى ذلك من أهمية بالغة فى اذكاء روح الانتماء لنهرنا الخالد ، وما يتبع ذلك من الحفاظ عليه وعلى مياهه . ولا أظننى هنا بحاجة الى التذكير بما كان للنيل من قداسة فى نفوس المصريين القدماء ، ولا بالمسئولية الخلقية التى كانوا يحسونها تجاهه . نجد ذلك فى متون الأهرام ، وفى اعترافات المتوفى أمام الاله « انى لم أدنس النهر ، ولم أضع سدا أمام المياه الجارية » .

ولقد ظل هذا السلوك القويم الواعى أمرا تقليديا وحكمة ذات معيار يرثها الابن عن أبيه فماذا حدث ؟ ..

لعل الاقتراح الذى تقدم به الأستاذ صفوت كمال ، أثناء انعقاد الندوة ، بتخصيص جائزة تسمى « جائزة النيل » تمنح للأبحاث والدراسات والمشروعات التى تتعلق بالنهر وتعود بالفائدة على مرتفقيه ، لعل لهذا الاقتراح وهو ذو أهداف سامية عديدة ، أثره فى تحقيق الانتماء — الذى كدنا نفقده — لهذا النهر العظيم غير أننى أقترح ، فى هذا الاتجاه ، دعما آخر وهو أن يكون احتفالنا بالنيل احتفالا قوميا مهيبا تشارك فيه كل محافظات مصر — وبخاصة تلك التى ترتفق عليه ، وتستمد من مياهه الحياة والخير ، ليكن احتفالنا بالنيل عيدا نتبادل فيه التهانى وليسمى هذا اليوم « عيد النيل » . وسيكون لهذا مردوده الاجتماعى والاقتصادى والثقافى الذى تتضاءل أمامه كل الحجج التى نتذرع بها دوما حتى تقلصت أعيادنا وندرت احتفالاتنا ، وقديما كانت مصر تموج باحتفالاتها وتأتلق بأعيادها ، يقيمها الفراعين والسلاطين والملوك وتؤمها الجماهير ، ويشارك فى احيائها الجميع ، وكم حفظ ذلك عليها ولها الكثير من عاداتها الأصيلة ،وتقاليدها القويمة وروابطها المتينة .. قد تكون المعاذير هذا العام مقبولة انطلاقا مما نسعى اليه ،لكنها لن تكون كذلك فى القابل من الأعوام ، والمسئولية تجاه النيل مسئولية مشتركة وهى من الجسامة بالقدر الذى ينوء به كاهل الأجهزة الرسمية وحدها ، وقد يساعد ما أرجفت به وسائل الاعلام هذا العام من نقص فى مياه النهر، ومن ثم نقص فى الثمرات والأنفس ، على اشاعة روح الحماس لدى الجماهير للمشاركة فى هذه الظاهرة الاحتفالية القديمة قدم التاريخ والجليلة جلال النهر .

بدأت الندوة العلمية عن نهر النيل بخير ما جادت به السماء على أهل الأرض ، اذ استهلها القارىء الشيخ عبد اللطيف محمد السيد بكلمات الله ، وقد أعقب هذا الاستهلال الطبيب الأستاذ الدكتور أبو الفتوح عبداللطيف — رئيس أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا — بكلمة نوه فيها بأهمية هذا اللقاء ، واختلافه عن اللقاءات السابقة .. اذ كنا على شفا فترة من الجفاف ، كانت ستؤثر بلا شك على خريطة مصر ، فأنقذنا الله منها ، وعوض فيضان هذا العام نقص الأعوام السابقة ، كما نوه سيادته أيضا بحرص الأكاديمية على أن يكون للنيل ، فى خطة الأكاديمية العلمية ، نصيب موفور من الدراسات التى تجريها ، والبحوث التى تقوم بها ، **ثم ألقى السيد اللواء يوسف أبو طالب — محافظ القاهرة — كلمة رحب فيها بالسادة الحاضرين مشيرا الى انه قد تردد كثيرا — هذا العام — فى الاحتفال بالنيل للغمة التى أصابت السودان الشقيق** .. ولأن العلم أساس صلب لتلمس الطريق الى المستقبل الأفضل ، والظروف الأفضل . فقد آثر أن يقصر هذا الاحتفال على الندوة العلمية ليس غير ليظل تقليد الاحتفال بالنيل موصولا غير مقطوع ، وفى نهاية كلمته ، التى تناولت العديد من المواضيع وبخاصة انجازات المحافظة المتعلقة بالنهر ، أوصى سيادته بالحرص على تطبيق التوصيات التى ستسفر عنها الندوة ، وذلك بواسطة الهيئات والقطاعات والأجهزة المختلفة ، كل فى حدود اختصاصه ، لا سيما وقد تم الانتهاء من معظم المرافق التى تمثل البنية الأساسية التى ليس بعدها غير الانطلاق لتعويض ما فات . **ثم بدأت وقائع الندوة فاستهلتها الأستاذة الدكتورة نعمات أحمد فؤاد ، جريا على موصول عادتها ، بقصيدة رائعة نقتطف منها هذه الأبيات :**

أصل الحضارة فى صعيدك ثابت
ونباتها حسن عليك .. مخلق

يا نيل .. لى فيك مدح ليس فيه تكلف
أملاه حب ليس فيه تملق

فاحفظ ودائعك التى استؤمنتها
أنت الوفى ، اذا أؤتمنت ، الأصدق

وكم حفظ النيل لنا ، فليتنا نحفظ له بعضا مما حفظ !

بعد هذه الاستهلالة الشعرية الأخاذة ألقت الأستاذة الدكتورة بحثها عن « **النيل في وجدان الشعب المصرى** » ، وكم كان رائعا أن تتناول هذا الموضوع اللا محدود في سياق من الأقوال التى قدمها الانسان المصرى فى مسعاه ، عبر تاريخه الطويل ، لأن يجعل من ارتباطه بالنيل علاقة حية ذات معنى عميق يمكن اكتشافها فى الألفاظ الدالة أكثر مما يمكن فى القضايا المجردة ، فقدمت جزءا من نشيد النيل فى مصر القديمة ، وآخر مما كان يتلى فى كنائس مصر فى العصر القبطى، وثالث مما فى كتابات المؤرخين العرب القدامى والمحدثين ، غير مغفلة للكتابات التى تناولت النيل عند مفكرى الغرب ، وان كان ذلك بايجاز شديد ، وفى نهاية هذا العرض ذى المغزى المهم الذى جاءت لغته كلغة الشعر ، والذى تحددت بنيته بحكم المزاج والدربة ، قدمت الأستاذة الدكتورة نشيدا للنيل أشبه بالتراتيل ، ودعت المساجد والكنائس والمدارس الى ترديده مثلما كان يفعل الشمامسة فى مصر القبطية عندما تصعد المياه فى النهر فيأخذون منها ما يقدمونه للرب بقصد البركة ٠

« تفضل يا رب مياه النهر فى هذه السنة باركها »

ليبارك الرب مياه النهر ويبارك المهتمين به

بعد ذلك قدم الأستاذ الدكتور على حسن — أستاذ الآثار المصرية القديمة — بحثه عن « النيل وقدماء المصريين » معتمدا فى هذا البحث العلمى الشيق مجموعة من الشرائح الملونة ٠ التى قام بعرضها على السادة الحاضرين ، متجها بذلك الى الفحص المركز لمجموعة من المقولات التى يمكن توسيعها فى مجلدات كاملة ، ليؤكد على أن النيل يعد بمثابة المهندس الذى قام على تنظيم المجتمع المصرى ، وتحديد العلاقات فيما بين أفراده بعضهم ببعض ، وعلى أنه السبب الرئيسى وراء الحقيقة التاريخية فى عدم تغيير الشعب المصرى للغته غير مرة واحدة ولديانته غير مرتين ، ومتطرقا لكثير من التفاصيل الناطقة بأن مصر ليست هبة النيل فحسب ، وانما هى أيضا من صنع أبنائها المصريين ٠

جاء بعد ذلك بحث الأستاذ صفوت كمال — أستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية — وذلك تحت عنوان « النيل والتفكير العلمى فى مصر » ، وقد افتتحه بتعريف اصطلاح « التفكير العلمى » على أنه « الكشف عن العلل المنظمة لظواهر الكون ، وتحديد القوانين التى تسود مظاهر الطبيعة ، وتطبيق ذلك على الوقائع والحالات الجزئية » ٠٠ ومن خلال هذا التعريف أمكنه أن يستخلص من واقع الحياة فى مصر القديمة ، مدى ما حققه الانسان المصرى من نتاجات علمية ٠ كاختراعه للآلات الموسيقية ومعرفته بالنسب الضوئية ونقطة الاتزان وغير ذلك من اختراعات وقوانين ونظريات صاغت حياته ووجهتها نحو حياة أفضل سمت بقيمة الانسان وأكدت انسانيته ، وأنشأت وحددت علاقة سوية بينه وبين الكون باطلاقه والطبيعة بجزئياتها ، وأثر النيل فى ذلك جملة وتفصيلا وقد أثار هذا البحث برصانته العلمية تعقيبات كثيرة ، كما رسم علامات استفهام متعددة تطلب الحل ، ولعل أجدى هذه التعقيبات **ما أثاره المهندس وليم نجيب سيفين — وزير الهجرة السابق — بتساؤله حول تعاملنا الحالى مع النهر الذى يهبنا الحياة : هل يتم بطريقة علمية أم لا ؟! ٠٠**

وقد أوضح سيادته فى هذا التعقيب الاعتداءات التى تتم على النيل ، واننا نفقد من الأراضى الزراعية سنويا ما مقداره ٦٢ ألف فدان منهم ٢٠ ألفا بسبب التجريف ومثلها بسبب الاسكان والباقى بسبب التبوير ٠ وطالب سيادته فى نهاية هذا التعقيب الخطير بضرورة التوصية بالتعامل العلمى مع النيل ٠

كما قام الأستاذ / صفوت كمال ، ردا على تساؤلات الحاضرين وتعقيباتهم ، بتوضيح من شأنه أن يجيب على هذه التساؤلات ويضبط توجهاتها هو : أن الفكر الدينى فى مصر القديمة لم يكن فكرا كهنوتيا صرفا ، وانما كان فكرا تأمليا نتج عن ملاحظات دقيقة واعية للظواهر

الطبيعية ومنها النيل ، بل وأهمها . ثم تجريد هذه الملاحظات فى أفكار مطلقة . وقد أعقب هذا التوضيح **بحث اللواء مهندس / كمال حجاب - رئيس مجلس ادارة مرفق مياه القاهرة الكبرى - عن « نهر النيل ومياه الشرب »** .

وفيه أوضح سيادته أننا نعتمد فى القاهرة على ٩٠ ٪ من مياه النيل ، ١٠٪ من المياه الجوفية وذلك للوفاء بحاجة الانسان المصرى من مياه لغرض الاستحمام والنظافة والشرب ، وأن نصيب الفرد من هذه المياه يصل الى ٣٠٠ لتر يوميا ، وهو رقم مقبول عالميا ، اذ يصل نصيب الفرد فى الدول المتقدمة الى حوالى الـ ٥٠٠ لتر يوميا ، وفى الدول النامية ٢٠٠ لتر يوميا ، وأنه على الرغم من تغير مياه النيل بسبب عدم وجود مادة « الغرين » ضمن مكوناتها بعد بناء السد العالى ، الا أن معالجة هذه المياه أصبح أمرا باهظ التكلفة ، نظرا لكثرة الطحالب التى لم تكن تنمو سلفا مع وجود مادة « الغرين » ، وقد أدى هذا الى تغيير كبير فى تكنولوجيا معالجة المياه فى القاهرة استدعى استعمالا أكثر لمادة الكلور مما رفع أسعار المياه فى الفترة الأخيرة ، ومع وجود التلوث الناجم عن تصريف مخلفات المصانع فى نهر النيل أصبحنا فى حاجة الى كلور أكثر ، وما لم نتنبه الى خطورة هذا التصريف وايقافه تماما سنصل بالتأكيد الى مرحلة الخطر . وهنا طالب المهندس وليم نجيب سيفين بضرورة الاعتماد ١٠٠ ٪ على مياه النيل حتى يتم الانتهاء من اصلاح شبكة الصرف الصحى التى تشكل تسرباتها خطرا أكبر على الصحة العامة . وللحق فان كلتا المهمتين حميدتان ، وأن جهودا جبارة تبذل فى كلا الاتجاهين لتلافى هذه الأخطار من أجل خير مصر وخير أبنائها ، بيد أن محور هذه القضية « قضية مياه الشرب » قد أرجأ قليلا لحين انتهاء **الدكتور نبيه العلقامى - الأستاذ بجامعة حلوان - من القاء بحثه عن « النيل والشباب » مؤكدا على أهمية الدور البناء الذى يمكن أن يقوم به فى تشييد أركانها وارساء دعائمها ، هذا القطاع - قطاع الشباب - فى التعمير والتنمية ، وبعيدا عن الجدل فان تاريخ أية حضارة يمكن أن يوقفنا على حجم هذا الدور المتميز** **فى تشييد أركانها وارساء دعائمها ،** ومن ثم يجب علينا صيانة هذا القطاع والمحافظة عليه مشتعلا ومتأججا على الدوام ، ولئن كان النيل يعنى الاستقرار والتنمية ، فان قطاع الشباب هو العنصر الفعال والنشط فى أحداثهما واستثمار النيل بضفتيه من حدودنا الجنوبية فى أسوان الى مصبه فى البحر الأبيض يضيف فرصا كثيرة فى مجالى الزراعة والسياحة للشباب كما أن النيل يعد مجالا رياضيا هاما لرياضة بسيطة وقديمة هى « رياضة التجديف » والتى يمكن أن يعد لها فى صورة مسابقة رياضية دولية ثابتة للشباب تدعم مجالى الرياضة والسياحة على حد سواء .

بعد ذلك قدم الدكتور / فاروق البديوى - جهاز شئون البيئة - تقريرا مفصلا عن « خطة الدولة لحماية نهر النيل من التلوث » . مشيرا الى أن هذه الخطة قد بدأت فى عام ١٩٨٥ بمشروع ايقاف صرف المصانع الأكثر خطورة فى مياه النهر ، وقد استمر العمل فى هذا المشروع الهام حتى عام ١٩٨٧ ونفذ جزء كبير منه ، غير أن تمويل المشروع قد أوقف هذا العام ، ومن غير المحتمل أن تتوقف استجاباتنا أمام مشكلة التلوث عند هذا الحد ، فقد تقدم مصنع الحديد والصلب بمشروعه لايقاف صرف مخلفاته فى النهر ، وقد تمت دراسة هذا المشروع وستتخلص مياه النيل من عنصر الحديد تماما فى أوائل العام القادم ، وكذلك شركة « كيما » قد بدأت فى صرف مخلفاتها فى مكان آخر غير النيل ، فضلا عن تجهيز بعض المحافظات بوحدات صرف صحى مغلق لسحب مخلفات المراكب التجارية كى لا تقوم بصرف مخلفاتها فى النهر .

هذا وقد طرح السيد اللواء / أحمد حسن - نائب محافظ القاهرة - موضوع شركات الأسمنت وما تثيره هذه الشركات من تلوث وطلب من الدكتور البديوى توضيحا حول هذا الموضوع وأوضح الدكتور البديوى أن مواردنا من العملة الصعبة تقف عقبة فى سبيل استيراد أجهزة من الخارج توقف هذا التلوث وفى نهاية هذا الحديث طالب المهندس وليم نجيب سيفين باعطاء

الأولوية لجهاز شئون البيئة عند مناقشة الميزانية العامة للدولة وضرورة التوصية بزيادة ميزانية هذا الجهاز المهم استنادا الى الحكمة القائلة بأن الوقاية خير من العلاج » ٠

ولعل الأستاذ الدكتور / ابراهيم رزقانه – آداب القاهرة – ببحثه القيم عن « جيولوجية نهر النيل » قد صرف الأذهان – مؤقتا – عن قضية التلوث ليفجر قضية أخرى ، على الدرجة نفسها من الأهمية ، هى قضية « التصحر » ، التى تشكل خطرا أكبر مما كانت تشكله فيما مضى قبل بناء السد العالى ونقص مادة « الغرين» فى مياه النيل ٠ ومادة « الغرين » هى المادة التى كونت وادى النيل بالتدريج ، أى هى التى كونت مصر ، فقد كان الناس قديما يعيشون فى الصحراء (شرقية وغربية) ، وكان النيل يلقى بمادة الغرين على الرمال ، فتأتى الصحراء وتلقى برمالها على الغرين ، وفى العام التالى يلقى النيل بغرينه على هذه الرمال ٠٠ وهكذا دواليك لعشرة آلاف عام فى نظام لم يختل فيه تكون الوادى ، فلما جفت الصحراء ، وانخفض مستوى النيل فى العصر الحجرى الحديث – قبل عهد الأسرات – ولم يعد يرسل فيضانه الى حد بعيد تشجع الناس للسكنى على ضفاف النهر ، وأخذوا العالم كله من بدائية استمرت لعشرات الآلاف من السنين الى مدنية لم يكن يعرفها من قبل وذلك خلال خمسة آلاف عام ٠٠ **ولئن كنا نترنم الآن** بفضائل النيل ونعدد محاسنه فلابد من طريقة **لعودته كاملا ، عودته جسدا وروحا ، فالغرين هو الجسد والماء هو الروح ، وهذا لن يعجز مهندسينا يقينا تلافيا للتصحر وتداركا للنحر ، هذا وقد أفاض الأستاذ الدكتور رزقانة فى تقديم الكثير من الوقائع والتفاصيل والحقائق التاريخية من حيث الزمان والمكان ، دعما لوجهة نظره** هذه ، ولينقلنا بذلك أيضا عبر آفاق رحبة من الماضى والحاضر والمستقبل ، وليضع أيدينا على أهمية أن نتواصل دائما مع ماضينا بأن نسير الى الأمام مع التفاتة راشدة الى الخلف ٠

أعقب ذلك اللقاء الهام الأستاذ الدكتور محمد أنور مصطفى – المركز القومى للبحوث – بمحاضرة قيمة عن « تكنولوجيا مياه الشرب » ، لنعود مرة ثانية الى قضية تلوث مياه النهر ، التى ارتفعت بها كمية الأملاح الذائبة من ٣٠٠ مجم فى السنتيمتر المكعب الى ١٤٠٠ مجم /سم٣ وهذه الزيادة الهائلة مصحوبة ببكتريا وطحالب لم تكن موجودة من قبل مع وجود الغرين ، فضلا عن سموم مخلفات المصانع التى تصرف فى النهر ، وفى ظل هذا التلوث الحاد تغيرت تكنولوجيا معالجة مياه الشرب وأصبحت تضيف أعباء اقتصادية أكثر مما تضيفه أعباء العمل على ايقاف صرف مخلفات المصانع فى النهر ، اذ يتطلب الأمر مع وجود هذه المخلفات العمل باستمرار على زيادة كفاءة ازالة المواد العالقة والقابلة للترسب ، وتغيير نوعية أحواض الترسيب وأنواع المرشحات الرملية ، وطرق غلى المرشحات ، وزيادة جرعات الكلور أو الشبه وضرورة اضافة جرعات أكبر من الكربون المنشط ومواد أخرى جديدة لازالة ما يعلق فى المياه من بكتريا وغير ذلك ٠ حفاظا على صحة المواطنين وسلامة الاقتصاد الوطنى ٠

وفى نهاية هذه الندوة تقدم السيد اللواء / أحمد حسن – نائب المحافظ – بكلمة شكر للسادة الأعضاء والحاضرين مؤكدا على مواصلة العمل الجاد من أجل الحفاظ على نهر النيل كما طلب من السادة أعضاء الندوة ضرورة تقديم أبحاثهم ودراساتهم لجمعها فى كتاب حول نيلنا العظيم ٠

عبد العزيز رفعت

الطب الشعبي
في تشيكوسلوفاكيا

كمال الدين حسين

لا تخلو ثقافة جماعة من الجماعات القديمة أو الحديثة من الأعتقاد فى أهمية الأعشاب النباتية كوسيلة من وســائل العلاج الناجح لعدد من الامراض ، ويشكل هــذا الاعتقاد مع أمثــاله من منظومة المعتقدات الشعبية فى العلاج الايحائى (عن طريق السحر – التنويم المغناطيسي) ما يعرف بالطب الشعبى ، الذى كان يمارسه ممارسون غير مرخص لهم بمزاولة الطب بأسلوبه العلمى المعروف ، وهم من يطلق عليهم « الأطباء الشعبيون » الذين يتناقلون أســرار الطب الشــعبى فيما بينهم وعبر الاجيال بطريق المشافهة .

ومنهم فى مصر على سبيل المثــال حلاق الصحة الذى ما زال يمارس مهنته فى بعض قرى مصر حتى الآن ، واذا كان حلاق الصحة يستخدم بعض المستحضرات الطبية أو مستحضرات الأعشاب فى علاج بعض الأمراض فهنــاك من يعالجون المرضى عن طريق السحر والممارســات السحرية التى تــوحى بازالة تــوتــر المرض وآلام المريض ، واعادة التوازن للمريض انفعاليا أو عضويا أو كليهما معا ، سواء أكان ذلك عن طريق الكتــابة والرقى أو عن طــريق حرق البخور وكشف الأعمال . وهــؤلاء يجدون سوقا رائجة لتجارتهم بين المرضى ذوى النزعــات الغيبية ، والميل الأكبر للتفكير الخرافى .

واساليب ونظم الطب الشعبى ليست جامدة بل هى نظم مرنة تسمح بدخول افكار جديدة عن التشخيص وممارسة العــلاج ، قد تستمد عناصرها من الطب القديم والحديث على السواء .

وتشكل الأعشاب النباتية محورا مهما من المحاور التى يعتمد عليها الطب الشــعبى فى جانبه العلاجى ، ويدور حول خصائصها العلاجية كثير من المعتقدات الشعبية . ومن أهم هذه النباتات والاعشاب ، الثوم ، البابونج ، الصبار ، الكمون الترياق الأبيض ، النعناع ، العشب المر ، الحلفة ، القرنفــل .. الخ التى تستخدم لفوائدهــا الموجودة فى بعض أجزائها كالأوراق والأزهــار والجذور أو الحبــوب ، أو تكون فى الزيــوت والمستخلصات التى تستخلص منها .

وحول هذه الأعشاب ، أنواعها ، تجميعها ، تصنيفها ، وحفظها ، كان معرض الطب الشــعبى التشيكى الذى افتتح فى المركز الثقافى السوفيتى فى المدة من ٢ حتى ٣٠ أكتوبر عام ١٩٨٨ . ونظمتــه إدارة المتحف الوطنى التشــيكى ، التابعة للمعهد الاثنوجرافى عى مدينــة مارتين بمقاطعة تيوريس بتشيكوسلوفاكيا .

وقد شيد المتحف الوطنى فى مدينــة مــارتين عام ١٩٨٤ بمناسبة احتفال المدينة بمــرور ٧٠٠

عام على انشائها . وقد كان للأعشاب والطب الشعبى جانب كبير فى هذا المتحف باعتبار مدينة مارتين مثلها مثل باقى مدن مقاطعة تيوريس ثرية بأعشابها الطبية ولها تقاليدها الراسخة والثرية أيضا فى مجال الطب الشعبى .

والهدف من أقامة هذا المعرض وتجواله كما تقول النشرة الخاصة بالمعرض هو تعريف أكبر مجموعة من الشعوب بأشكال وجوانب الطب الشعبى التشيكى التى انتشرت خلال القرنين الماضيين ، وقد حفل المعرض بالعديد من الصور والرسوم الايضاحية عن ممارسة الطب الشعبى والتى يرجع تاريخها الى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين .

وقد قسم المعرض حسب تسلسل عملية التطبيب الشعبى واستخدام الأعشاب ، ففى القسم الأول منه نجد صورا لأنواع من الأعشاب الطبية الموجودة فى منطقة تيوريس ، **يليها صور العمليات وهناك قسم آخر يصور بعض عمليات** لاستخراج الزيوت والمستحضرات المختلفة منها كذلك صور للمعدات المستخدمة فى هذه **العمليات وهناك قسم آخر يصور بعض عمليات الطب الشعبى من التشخيص والعلاج ،** وصور الممارسين من القابلات ومجبرى العظام ، ومعالجى الأسنان والمعالجين الروحيين ومن يستخدمون أساليب سحرية وغيبية فى العلاج .

وكل هذه الصور وما دون عليها من وصف وتفسير وتعليق يهدف الى مساعدة زائر المعرض على التعرف من خلالها على أسرار مهنة التشخيص والتطبيب الشعبى التى ظلت سرا مثيرا . ومازالت تستخدم منها عشرات الوصفات عن كيفية اعداد خلطات الأعشاب والمستحضرات الكحولية ، والمراهم والزيوت .

وفى لقاء مع د . جابريلا هورستوفا مديرة المتحف الأثنوجرافى بمدينة مارتين والمسئولة عن هذا المعرض المخصص للطب لشعبى قالت « أن الطبيعة تجود دوما فى كل منطقة بما يحتاجه أهلها من أعشاب طبية ، تساعدهم على مقاومة الأمراض الموجودة فى هذه البيئة ، وان الأعشاب الطبية تكون مامونة فى استخدامها عن غيرها من العقاقير الطبية المصنعة والتى تستخدم فى تصنيعها بعض المواد الكيماوية التى قد ينتج عنها بعض الأعراض الجانبية التى يندر حدوثها عند استخدام الأعشاب .

كذلك تنتشر الآن الدعوة للعودة الى استخدام الأعشاب الطبية وممارسة الطب الشعبى ، لتلافى مثل هذه الأعراض الجانبية من جهة ، ولمقاومة الارتفاع المبالغ فيه فى أسعار تكلفة تصنيع الأدوية ، والتعقيدات التقنية الطبية

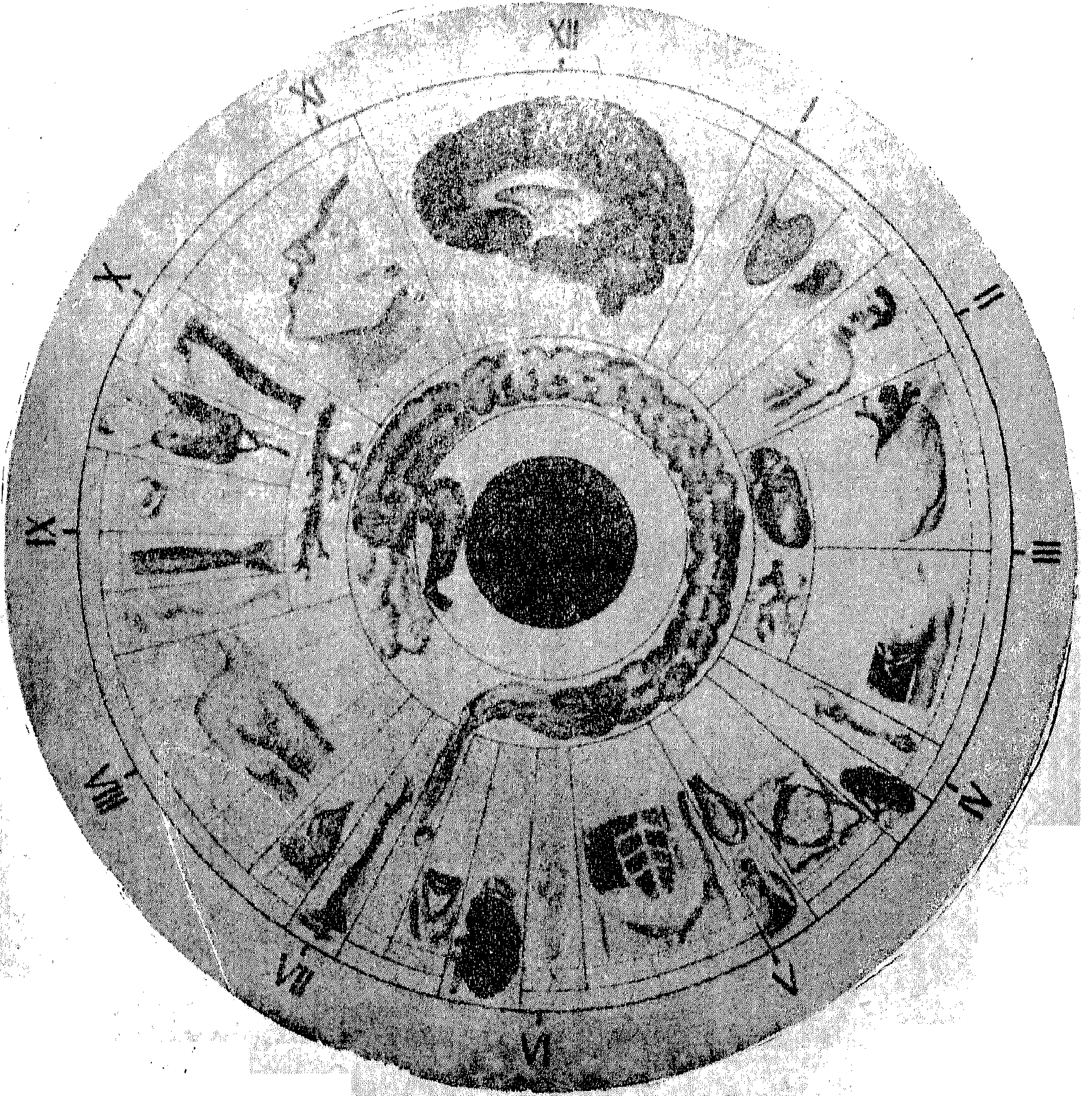
وقد ترجم هذا النداء فى استخدام عديد من الأدوية الشعبية التى كانت تستخدم فى الماضى،



فى عبوات دوائية جديدة ، يتم وصفها للمرضى عن طريق الأطباء المعالجين والمتخصصين ، مثل الأدوية المهدئة ، ومخفضات الضغط ، وغيرها ٠

وهذا دليل على أن الطب الشعبى ليس وهما كله وليس ثمرة لنوع من الفكر الخرافى أو الغيبى لذلك فمن غير المتوقع ان يختفى العلاج بالاعشاب اختفاء كليا فى مجتمع يأخذ بأساليب العلم الحديث ٠

وأخيرا ،من خلال تجوالها فى مصر ،تدق مديرة المعرض ناقوس الخطر من خلال ما لا حظته فى دلتا النيل ، حيث يوجد العديد من الأعشاب الطبية ذات القيمة الطبية العظيمة ، لكن مع الأسف يساء اليها سواء فى عمليات التجميع أو التخزين « والأمر بهذا الشكل فى حاجة لاهتمام المسئولين عن صناعة الدواء فى مصر بالأعشاب الطبية ، خاصة مع ارتفاع أسعار الدواء محليا وعالميا والتدخل الكيميائى فى صناعة الدواء ٠





استلهام التراث من خلال القيم الروحية

كمال الجويلى

يستلهم الفنان عمر النجدى القيم الروحية الاسلامية وكل محمول تراثها الشعبى والرسمى لديه منذ مطالع شبابه الفنى ؛ بل يمتد هذا الى طفولته منذ أن تفتح على الحياة من حوله فى القاهرة القديمة التاريخية ، فاهرة الألف مئذنة تاريخية تراثية ، وعمارة المساجد الشاهقة تكتنف وجدانه فى مراحل صباه .. الى جانب ما استقر فى هذا الوجدان حين كان غضا من صور وأشكال ومجسمات ومشغولات النحاس والصياغة والحلى والتطعيم وبريق الأصداف فى الصاغة والنحاسين وخان الخليلى ، وعبير روائح العطور الذى ينفذ الى الحواس والمشاعر معا ويستقر فى أعماق الذكريات البعيدة .. كل ذلك يشكل « تراثا » خاصا بصاحبه وكنزا ثمينا يمتلكه ويعتز بمكنوناته ومكوناته .

لاشك أيضا أن الفنان النجدى قد نشأ فى بيئة محافظة تقدس القيم المتوارثة الى حد المطلق ، وترتبط بفطرتها بكل ما تعنيه الأصالة من نسيج تمتلىء به الروح. ولأن هذا الفنان قد نبغت فيه حاسة الرؤية ، كان من الطبيعى أن ترتبط تأملاته التعبيرية الفنية والروحية بمجالات التشكيل سواء كان هذا على مسطح أو فى مجسمات بنائية لونية .

من هنا جاء الفنان الشامل فى عطاءاته الابداعية المختلفة .. تصويرا ونحتا وخزفا ورسما وحفرا .. بل لقد جذبه طموحه التعبيرى – بهذا التكوين الخاص – الى روافد تسربت خارج ميدان التشكيل ، فمارس الموسيقى ووضع اللحن وكتب الأغنية ، وبحث فى الروحانيات على نهج المتصوفين .

انشغل عمر النجدى – وقتا ليس بالقصير – بمفهوم الكتلة والفراغ ، وطبق ذلك على أعماله التشكيلية الابداعية سواء فى النحت أو التصوير ، وربط هذا – فكرا – بالفلسفة الروحية .

ولقد أثير من حول هذا جدل كثير فى حينه ، خرج هو منه بتعميق لمساره وتطلع الى توسيع دائرة هذا المسار ..

رأى فى الفراغ صورا وتركيبات وتكوينات ودلالات عميقة الايحاء شديدة الشفافية لا تنفصل عن أعماق الكون المحيط ولا تحجبها عوائق تحد من طلاقتها ومعطياتها .

وبلغ الأمر عنده حد أن أصبح الفراغ هو العنصر الأول والأساسي في تشكيلاته سواء كانت مجسمة أو مسطحه .. واستخدم الوحدة المستوحاه - بتشكيل معاصر - من الوحدات الاسلامية التي توشى أعالي الجدران في عمارة المساجد القديمة وغيرها من وحدات التراث الاسلامي ، وأصبح الشكل المادي بكل ثرائه خادما لمعطيات الفراغ وشفافياته .

كما وجد في الحرف العربي بكل تنوعاته ودلالاته التجريدية والرمزية وحدة لانطلاق العمل الابداعي ... أحيانا يستخدم الحرف الواحد في ترديد نغمي يرمز الى الأشكال الموحية .. يستحضر - على سبيل المثال - صورة الكعبة بكل موحياتها في نفسه وفكره ووجدانه من خلال حرف « الألف » .. وحروف الألف هو أول الحروف ، كما أنه أول حروف لفظ الجلالة - الذي يأخذ تشكيليا أيضا مسار شكل الحرف الأول - وبالطبع لم يأخذ هذا الاختيار في التعبير - سواء كان بالشعور المباشر الواعي أو باللاشعور - طريق المصادفة وانما ارتباطا بكيان الفنان الوجداني والفكري معا .

نرى من هذا المثال مدى تغلغل منطلقات الفنان النجدي الروحية المتصوفة في مساره الفني وسائر تشكيلاته ، وكأنما يترنم من خلال التشكيل بأدعية يتطلع بها الى السماء .. وتسبيحات يردد بها في خطوط مشرئبة لفظ الجلالة .

وحينما تخايل بصيرته تركيبات عناصر الطبيعة الشديدة التداخل والتزاحم والتي « تحير » عند التأمل - باللامتناهي فيها - وجدانه ووجدان الانسان منذ بدء الحياة على الأرض والتي كان البشر « يرونها » مسطحة قبل أن يروها كرة تدور حول نفسها وحول الشمس .. حينما يترك لنفسه عنان التأمل ، ينداح خيال الفنان عمر النجدي مازجا معرفته المادية الواقعية الملموسة بفكره المرتبط جذريا بما وراء الواقع .. متجها الى الابداع الفني ليصور الملموس والمرئي من خلال الخط واللون أو المادة الصلبة قناعته الفكرية الفلسفية .

ويركز على « الأبعاد » .. بعد الطول ثم العرض .. فالعمق .. ثم البعد الرابع المعبر عن الحركة .

وفي معرضه الأخير يعمل على توصيل رؤيته لبعد جديد .. بعد خامس يطلق عليه - فلسفيا - الاتساع .. ويؤكد عن قناعة ذاتية أنه « ظاهرة كونية قابلة للقياس » .

هذا البعد « الخامس » الذي « رآه » الفنان أو توصل اليه خلال تأملاته الروحية ، مارس التجريب الابداعي في ميدانه التشكيلي للتعبير عنه وتوصيله الى المتلقي .. فالى أي مدى استطاع ذلك « الوسيط الفني » في لوحاته أن يوصل فكره الى مستقبليه .. ؟

ان فكرة البعد الرابع - توصيل الشعور بالحركة - والتي أضافتها طموحات الفن الأوروبي المعاصر ومدارسه وفلسفاته وارتباطاتها بالتطورات العلمية المتلاحقة ، ومن بينها المدرسة البصرية ، يختلف مدى استيعابها وتمثلها من متلق الى آخر ولاشك ..

عملية التذوق الفني واستيعاب مدلولات العمل الابداعي التشكيلي تحتاج الى ثقافة المتلقي . يشمل هذا خبرة ومتابعة ومعرفة ، وللأسف الشديد فان جمهور المعارض مازال قليلا محصورا ضيقا بالقياس الى غيره من الفنون .

واذا كان استيعاب الكثيرين لمعطيات الفنان المعاصر الوجدانية والفكرية المتضمنة لبعد « الحركة » مازال بعيدا أو عابرا ، فان تلك الاضافة « الخامسة » بين الأبعاد التي يطمح الى توصيلها « النجدي » ما تزال بالطبع وليدة تشكيليا وبحاجة الى الاستمرارية والى المزيد من التجريب .. فلا يكفي لدى المتلقي - وبخاصة في البداية - أن يخرج الشكل عن الاطار ليعبر عن « الاتساع » بمفهوم الفنان الفلسفي .. قد يراه « شكلا » .. ولكن هل يصل اليه مايريد أن يضمنه فكر الفنان من « اتساع » غير مرئي الا برمز الحركة ؟

لا شك أن الفنان عمر النجدي جاد شـديد الاخلاص لفكره ملتزم بكل أعماقه ، ومن حقه ــ بل من الطبيعي ــ أن يمتزج ويتداخل ويختلط فكره وقناعته بفنه ٠

ولأن طاقته الابداعيـة الأولى هي التشكيل فانه يتجه الى أن يقول بالصـورة ما يمكن أن توصله ــ بوضوح ــ الكلمة المكتوبة ، أدبا بكل فنونه ، أو فلسفة ٠

من هنا أيضا فانه ينطلق أكثر ويتدفق تعبيره الوجداني بابداعات اختزنتها الذات من مراحل الطفولة والصبا والشباب مختلطة بجماليات كل ما عايشه وتأثر به من تراث ٠٠ فعروسة المولد لها في نفسه أريج واشعاع خافق ٠٠ يجردها في تصويره من سذاجتها ويحيلهـا الى قيمـة جمالية شفافة رقيقة نبيلة ٠٠ باللون الوردي البلوري الرائق والخطوط المنسـابة المتضمنة للتكعيب والتجريد معا ٠٠ كأنما يهفو الى التعبير عن ملاك نوراني يرتفع فوق ماديات الحياة ٠

حين ينسى الفنان محـاولة توصيل فكره بشكل مباشر فانه ينطلق ابداعيا الى أقصى مداه٠

وحينما استلهم الفنان الأشـكال والنماذج الشعبية التي تأثر بها وجدانه الغض في طفولته وصباه ، فانه يشيع في عمله عاطفة فياضـة بحيث تلزم الفكرة الفلسفية حدودها الطبيعية عند ممارسة الابداع ، فتتحول الى خلفية هادئة غير ضاغطة ٠ وهنا يتقبلها نسيج العمل الفني فلا تثقله أو يضيق بها أو تكون عالة عليه ٠

هذا التوازن الذي يأتي مع الأعمال المستلهمة من مكونات الذات في تلاحمها بذخائر التراث ، تفيض ولاشك بحيوية مشـعة تعلو كثيرا على الأعمـال التي تضغط بهـا الفكرة الفلسفية ــ عقلانيا ــ على العمل الابداعي ٠

فالتواتر الابداعي يحتاج الى استحضار من الداخل ــ الغامض ــ أكثر مما يحتاج الى جرعة متزايدة من الجانب الواعي ، أو هو يحتاج الى معـادلة تتوازن فيهـا « المكونات » ، بحيث لاتستبد « الفكرة » بعملية الابداع ٠

والفنان الدكتور عمـر النجدي يمتلك من مقدرات الابداع الفيض الغزير ، ونستطيع أن نعدد الكثير من أعماله التي تحمل سمات عديدة من هذا الفيض ٠ كما يستطيع المتابع أن يصنف الأعمال التي يرتفع فيها « همس » الابداع على « صوت » الشحنة الذهنية أو الفكرة الفلسفية٠

من الطبيعي أن يكون « صوت » النظرية حادا في بدايته ، وأن تكون هذه الحدة مثيرة للجدل وأن يستمر هـذا حتى يهدأ الاندفاع الحمـاسي للفكرة حتى يمكنها أن تتداخل وتلتحم بنسيج العملية الابداعية في وحدة متماسكة ٠

لا يعني هذا انه ليس مـن حق الفنـان أن « يجرب » أفكاره ، بل على العكس ٠٠ فالنجدي تجريبي ــ في الفن ــ بطبعه٠٠ ومن طبيعة العمل التجريبي أن يثير الجـدل من حوله ٠٠ وحين يهـدأ الجدل فان صـاحبه يتحول الى تجـريب جديد أو اضافة فكرية جديدة ٠

طموح الفنان النجدي في ميـدان التشكيل لا حد له ، وجمـاعة « فسيفساء الجيل » التي كونها منذ سنوات مع مجمـوعة من تلاميذه ، ويزمع أن يعيد تشكيلها من جديد هي من دلالات هذا الطموح ، كما أن لها دلالة أخـرى عميقة ، ألا وهي سيطرة الفكر الروحي على ممارسـاته التشكيلية ٠

ومن ايجابيات ابداعاته أن الحرف العربي والوحدة الجماليـة التراثية العربية تطورت في تشكيلاته وأصبحت بديلة للمسـة الفرشـاة أو حركة الخامة ٠٠ كما استطاع أن يربط كل هذا برؤية بانورامية الى الفضاء المترامي ، فهـو « يعزف » بالحروف والوحدات العربيـة التي طوعها لرؤيته واضافاته قبل أن يودعها في اطار هندسي واسـع وعريض يقـرب المتلقي من احساسات الفنان برهبة امتـدادات الطبيعـة اللامتناهية من حوله ٠٠ المرئية وغير المرئية ٠٠ وهو يركز على اللامرئي أكثر مما يركز على المرئي في ذلك الطموح ٠

ولا جدال في أن الفنان النجدي علامة متميزة في الحركة التشكيلية في اطارها العربي ٠٠

هذا التميز ظهر مع مطالع شبابه وخلال دراسته التى اتسمت أيضا بالطموح ، ففى عام ١٩٥٧ حصل على بكالوريوس الفنون التطبيقية وكان الأول بامتياز ، وبعدها حصل على الدبلوم العالى من أكاديمية الفنون الجميلة بفينسيا ثم دبلوم أكاديمية الفنون للموزاييك برافنا فى ايطاليا ثم دبلوم معهد راسكن للنقد الفنى ثم الدكتوراه عام ١٩٦٧ .

أيضا .. حصل على العديد من الجوائز الأولى فى فروع النحت والتصوير والحفر والموزاييك ، فى بينالى الأسكندرية وصالون القاهرة وفى ايطاليا .

قد يحتاج هذا الطرح لأعمال الفنان من خلال معرضه الأخير الذى أقيم فى مجمع الفنون بالزمالك فى أكتوبر ١٩٨٨ الى مزيد من الحوار واجتهادات التحليل ، فأعمال « المبدعين » تحتاج الى اجتهادات « فكرية » عديدة .. وأمامنا ميدان خصب لاثراء كل هذا .. بالعاطفة والفكر معا .. وكذلك بالبحث عن الكنوز الحية والتراثية معا .

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ٦٠٠ر١ دينار ، سوريا ٢٨ ليره لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٥٦٠ر٢ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ٦٠٠ر١ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩ر٤ دولار للأفراد ، ٨ر١٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ . ٧٧٥٠٠٠

معرض الفنانة سلمى عبد العزيز

« تأملات العقل في المكان »

في ١٩٨٨/١٠/١٧ ، افتتح معرض الفنانة سلمى عبد العزيز المدرس بكلية الفنون الجميلة بأتيليه القاهرة ، تحت عنوان « تأملات العقل في المكان » يضم حوالى ٣٤ لوحة ٠ والمعرض جاء ــ كما أشارت الفنانة بذلك في حوارى معها ــ لدراسة ممتدة منها حول ظاهرة المكان والتعبير عنها بأدوات فن التصوير المختلفة ٠ وقد اختارت من المكان جوهره أى اختارت البعد الانسانى حوله وبينه ٠ وتضيف الفنانة : هذا البعد له أهميته عند الفنان حيث أنه هو الذى يشكل المكان وظاهرته ويعطيه ملامحه الخاصة ، وبالتالى يصبح المكان بعد فترة معبرا عن الجماعة الشعبية أى عن البيئة كلها ٠

واستكمالا لحوارى معها قالت ان أعمال هــذا المعرض جاءت منعطفا جديدا بعد معرضى السابق « **الايقاع والطبيعة** » **والذى أقمتــه في ابريل ١٩٨٧** ، فى اتجاه التعبير عن المكان ، موضــوع البحث الفنى بأدوات وخامات مختلفة حتى أعطى من خلال تلك الوسائط احساسا للرائى متغايرا فى كل لوحــة على الرغم من أن المــكان ثابت فى اختيارى ٠ أن أهمية هذا فى رأيى أن التفــكير الموضوعى حول المكان كظاهرة وليس كطبيعة كما عبرت عنه المدرسة التأثيرية يؤكد أن الجماعة التى تعيش داخله ومعه تتألف من جماعات أصغر ، لكل جماعة منها ميولها وأشغالها ، ومن هذا المنطلق كان على أن أعبر عن هذا التباين الانســـانى فى المكان الواحد بصدق ٠

وتستطرد الفنانة سلمى عبد العزيز : أن استخدامى لأداة من أدوات فن التصــوير ونوع أساسى منه وهو فن الرسم ، كان ضرورة تلبى الفــكر الموضوعى للمعرض ، وهو أمر راجع فى تحقيقه الى عوامل ثلاثة وهى التمكن ــ والخبرة ــ والمعرفة ٠ وهى بمثابة أدوات دفع للفنان ، ومتى توافرت له أصبح معها قادرا على ترجمة البعــد الانسانى للمكان دون أن يشخصه له ٠ ولذلك كان دور « الخط » فى اطار وحدة الشكل وحركته الانسيابية بطرق مختلفة ، يمثل عمق العمل معنويا بجانب ماديته ٠ وأما عن اللون فأنا من المؤمنين بأن اللون له « فلسفة » وله مساحة وله درجاته ، وأن الخط واللون اذا وظفا فى العمل بموضوعية يتحقق فى البناء الفنى تكامله ٠ ولذلك فموضوع اللوحة يجب أن يثير عقل الرائى ثم يثير بعدها احساسه النهائى بالعمل ٠

أسأل الفنانة سلمى هل معرضك أو بحثك الفنى يقدم جديدا معه ؟

أجابت : قبل أن نقرر الحكم على المعرض أولا ، فالفنان عندما يعمل لابد وأن ينشغل بفكرة ما وعندما نقول فكرة ، فمعنى ذلك أن العقل هنــا يؤكد دوره ويحرك الفنان اتجاه الخلق الفنى ليعبر عن هذه الفكرة ، لذلك فالبداية تنطلق من العقل ثم تأخذ معها أدواته كالخبرة والأسلوب ٠٠ الخ ٠

انظر معى الى لوحة الفنان فان جــوخ مثــلا « كرسى بالبايب » ١٨٨٩ ، أو لوحته الأخرى « مرسمه » كل منهما لا تزيد مســاحتها عن ٩٢ سم × ٧٣ سم ٠ أن النظر « **بعين العقــل** » اليهما تجعلك تناقش قضايا هذا الفنان بصرف النظر عن معرفتنا بحياته مسبقا ، ونتائج هــذه المناقشة تجعل المساحة الحسية لكل منهما أكبر

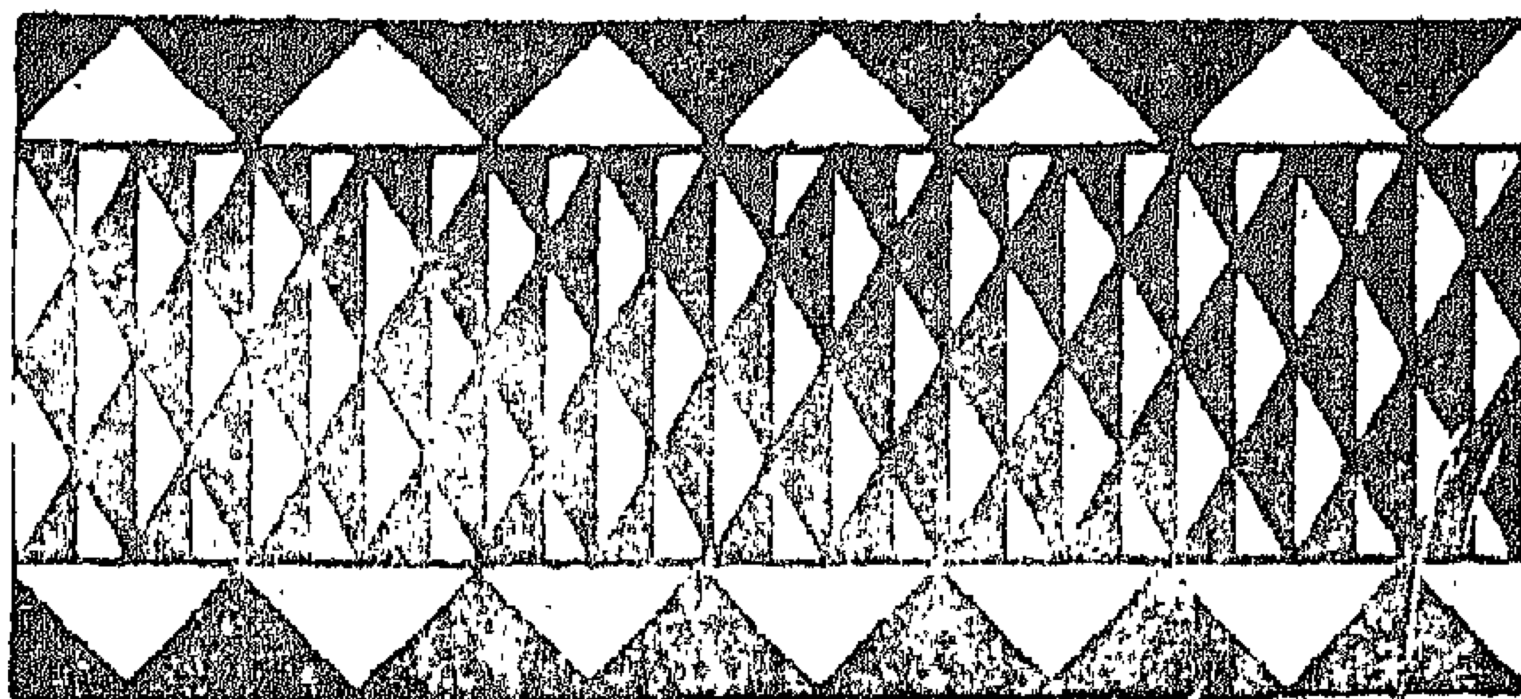
بكثير من واقع حدودها الفعلية • واذا تساءلت بماذا ؟ لأن العمـــل الفنى دخل معـــك فى حوار عقـــلانى ، وفرض عليك كمشـــاهد عـــددا من التساؤلات ، بهذا المنعطف تصبح اللوحة بعد ذلك تعيش فى وجدان المشاهد • واذا ضربنا مثـــلا بفان جوخ هناك غيره كثيرين ، هنا وهناك أعمالهم لها أبعادها الفكرية والفلسفية علاوة على أبعادها وقيمتها الفنية العالية • ولذلك أجيب عن سؤالك فى البداية أن همومى الفنية هى شاغلى الأول ، وخصوصا بعـــدها تعلمت ومارســـت وأنتجت واستقللت بأسلوبى بأننى أبحث عن قضـــية الجمال وأبعادها من زاوية الفكر والموضوعية •

وعن دور الفن الشعبى وثقافته فى أعمـــالها قالت الفنانة سلمى عبد العزيز : الفن الشعبى له وضعيته الشاملة وله حدوده الواسعة والفنـــان الأكاديمى يرى فيه دائما مواد خصبة يمكن أن تستغل فى موضـــوعاته • ولكن من الخطأ أن يتصور البعض أن نقل زخرفة شعبية أو عيـــون فلاحة فى العمل الفنى يعنى هذا اســـتلهام أو توظيف الى آخره ، ان الاستلهام حقيقة هو البحث عن جوهر الموضـــوع الشعبى ثم اعادة تركيبه بأسلوب متغاير وفى بنـــاء فنى يعكس الروح الشعبية كما فعل خاتشـــو دوريان فى موسيقاه وأيضا جورج يونسكو فى الرابسودية ١ ، ٢ وكما فعل آخرون كجوجان وماتيس فى فن التصوير •

ولا شك أن الأسلوب هو الفنان وان أدواته هى ثقافته وأن التعبير الفنى هو روحه • والمزج بين العناصر الثلاثة تحقق العملية الابداعية على الشكل الأكمل •

وقبل ان أنهى حديثنا •• أضافت أن السعى نحو اتجاه بناء تشكيلى مصرى ، هى من الأمور التى تواجه الفنان المصرى كمشكلة وكأولية اتجاه أى قضية فنية أخرى •• وهذا يعنى أننى أعيش هذه المشكلة فى كل معرض بل فى كل لوحة •• وأن ما يشغلنى الآن هو توظيف الفكرة المحليـــة ببناء يعكس نوعية هذه المحلية • وأعتقد أنهـــا مهمة أساسية لى •• وأرجو أن أصل اليها •

هـ • ج



معرض الفنان سامي علي حسن

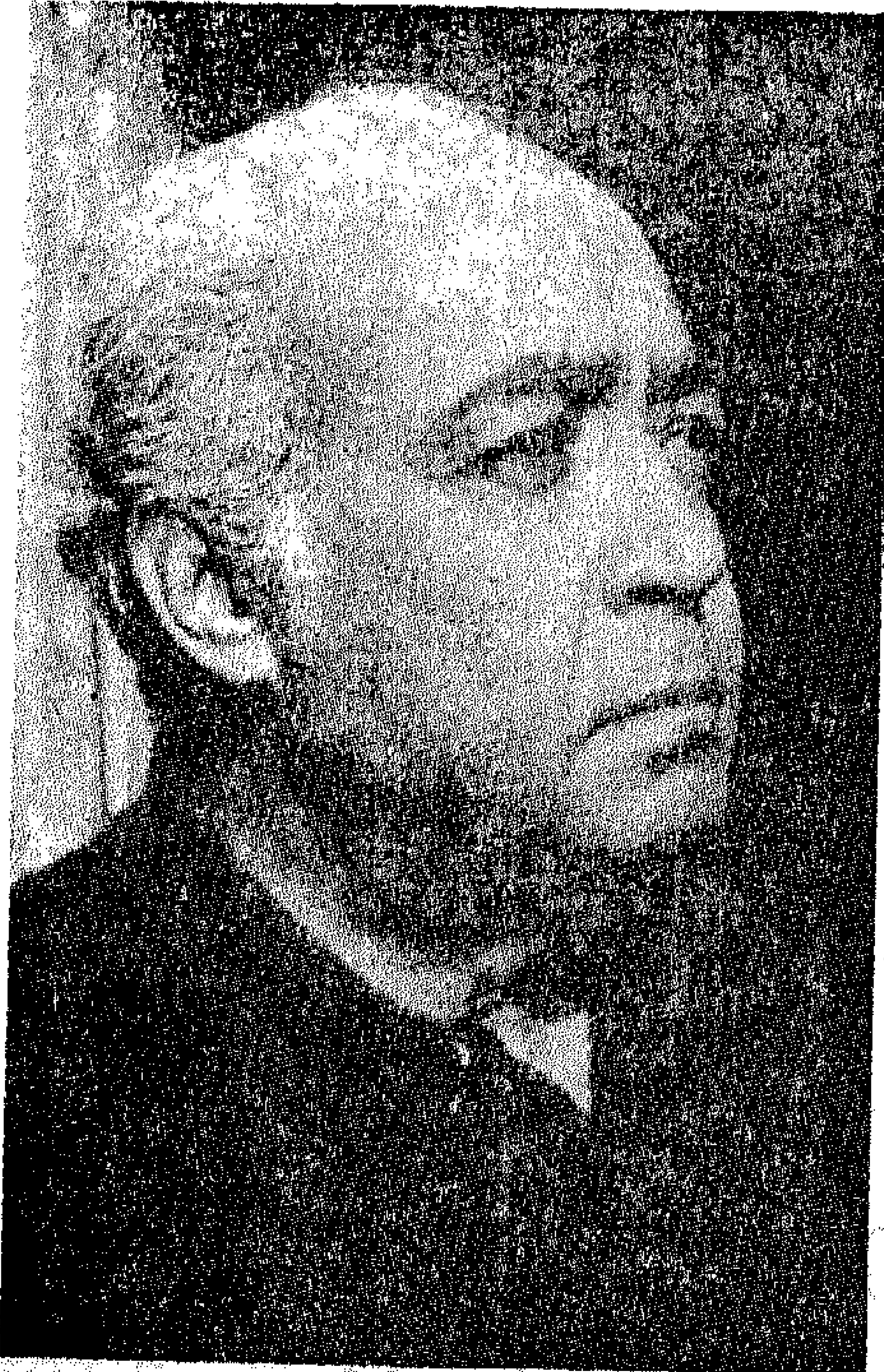
التعبير الفني عندما يصبح شعبيا يكون صادقا

اقام الفنان سامي علي حسن (١٩٢٧ - ١٩٨٨) معرضه الثالث فى أتيليه القاهرة • والمعرض بلوحاته الـ ٧٤ يعتبر بانوراما كاملة لأعمال الفنان خلال ثلاثين عاما منذ أن بدأ ممارسة الفن وحتى آخر أعماله فى دار الأوبرا الجديدة ، أى من ١٩٣٥ حتى ١٩٨٨ • وفكرة المعرض كما حددها الفنان تملأ ثلاث قاعات كاملة من قاعات العروض بالأتيليه كما حدد الفنان مضمون المعرض بحيث تعبر أعماله عن شخصيته الفنية ومراحلها وتدرجها الفنى • حقيقة أن التحديد راجع الى قناعة من الفنان ذاته - الذى رحل قبل افتتاح معرضه بيوم واحد - وكأنه يعى درس « الأمس » الدائم المؤكد على أن تكريم الفنان لا يتم الا بعد رحيله فأراد أن يكرم نفسه بعطائه الناضج ، وليعطى للآخرين دروسا منها • أن الدوران حول الفنان الواحد من تاريخنا الفنى أمر غير طبيعى ، ولا يليق ولا يتفق مع أمة عامرة بفنانيها وبدورها الريادى فى المنطقة كلها • وكان الفنان سامى على حسن من هؤلاء الفنانين الذين لم ينالوا حظهم من النقد والتعريف للجمهور فى حياته •

والاشارة الى الفنان الراحل تمتد الى المعلم الفنان حسين يوسف أمين وجماعة الفن المعاصر •

حيث أدت هذه الجماعة ورائدها دورا مهما فى تشكيل ظاهرة التجديد فى الفن المصرى المعاصر التى عاشت فى الأربعينيات من هذا القرن • تعود فيها أصحابها على حرية الرأى من خلال الاسلوب الفنى المتميز لكل منهم • ولاشك أن هذا الاتجاه هو فضل من رائدهم حسين يوسف أمين على تأكيد الاستقلالية الفنية بينهم • فظهرت أساليب عبد الهادى الجزار - حامد ندا - صلاح عبد الكريم - رمسيس يونان وغيرهم • وكان أيضا من نتاجها الفنان سامى على حسن •

وأعمال الفنان الراحل تعيش فى نوعيتها وفى الوقت نفسه تذكرك بأعمال مدرسة التربية الفنية (اتجاه فنى ظهر مع انتشار المعارض فى الاربعينيات والخمسينيات وكان يشترك فيها بجانب المصريين عدد من الفنانين ذوى الأصول الأجنبية والمقيمين فى مصر والتى حافظ



المهندس الفنان سامي علي حسن
١٩٢٧ - ١٩٨٨

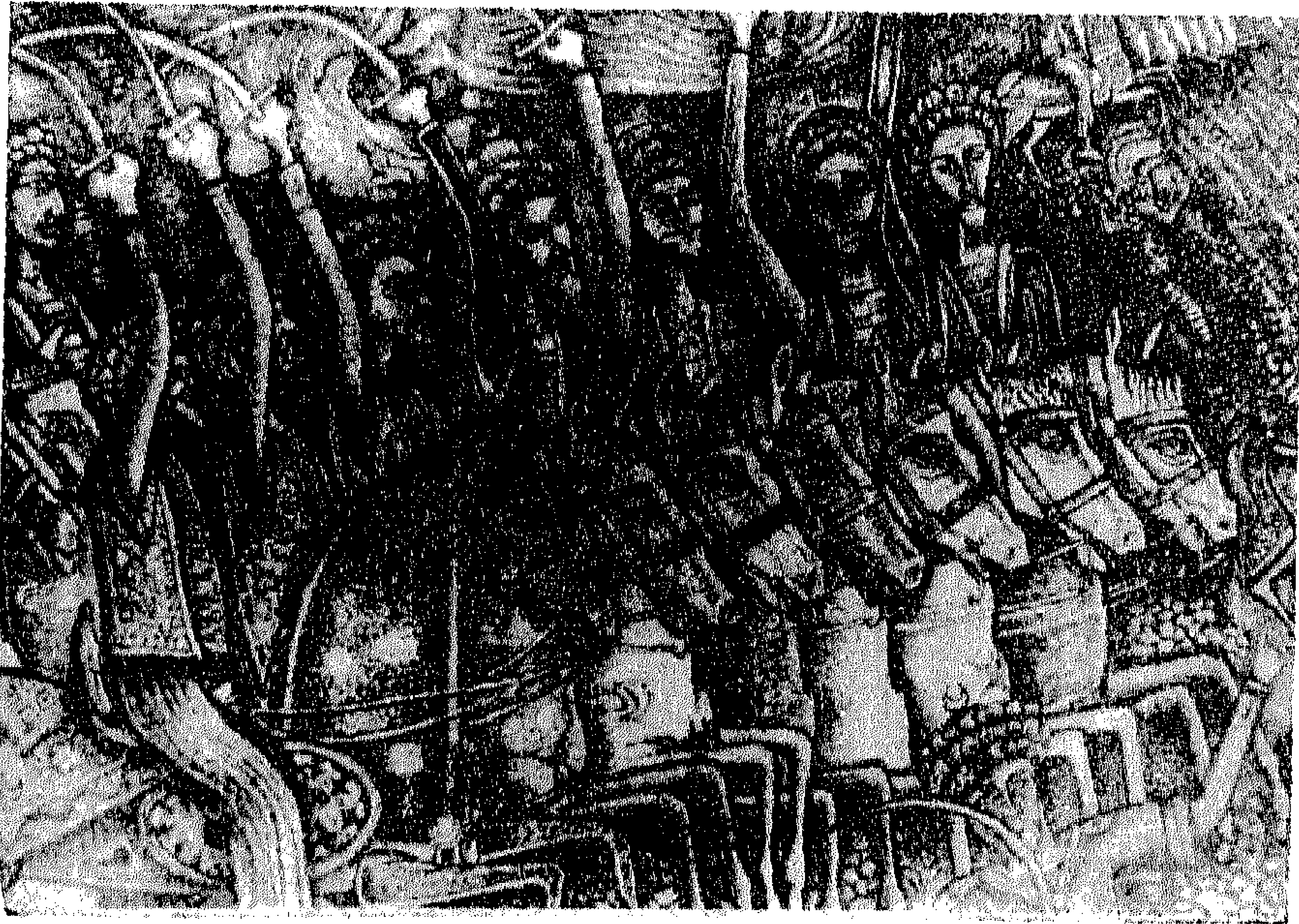
فيها عدد منهم على أسلوب رسومات المخطوطات بصفة عامة والاسلامية فيهـا بصفة خاصة . فكانت الخلفيـة التاريخيـة لأغلب أعمالهم مأخوذة من الحكايات الشعبية التى تدور حول البطولة والدفاع عن الوطن فى تصور أسطورى عن عنترة بن شداد ، وسـيف بن ذى يزن ، والظاهـر بيبرس ، والتاريخ الفرعونى ... الخ . كما جاءت أعماله شمولية الرؤية التاريخية للموضوعات وذات مضامين قريبة من معـارف الشعبيين ، بمعنى ان التعبير عن تلك المضامين يجب أن يمثل الحكاية كاملة داخل اللوحة .

وكانت أعمال الفنان سـامى عـلى حسن حريصة كل الحرص على هـذه الدائرة مـن الموضوعات ، بالاضافة الى حرصه على الاحتفاظ بأسلوب العصور الوسطى الفنية من حيث توظيف أهم خواصها وهى « الرمزية » كذلك الاهتمام « بالزى » كملمح للعناصر الانسانية وبيئتهـا. الى جانب الاهتمام بالخلفية المعمارية والطبيعية بدراستها ليضفى على العمل كله جـوا مـن الأسطورة الشعبية لمعنى موضوعى مثل « معركة امبابة » المعبرة فى لوحته بهذا الاسـم ١٩٨٥ (١٠٠ × ٧٠سم) .

يقدم د. صالح رضا الفنان بقوله : **ان محتوى الأداء الفنى فى أعماله ، هو ذلك الأداء العقـلى الذى يحدد كل بداية ونهاية فى العمل الفنى ، وينقلك هذا الأداء الى تصورات عميقة من جذور الشعور الانسانى والتى تحمل عمق التاريـخ بكل ملابساته الحياتية والحضارية ، فتـارة تحملك هذه المخطوطات أو التصورات الى عالـم متسع لكل ما فيه من تعـاطف انسـانى .**

الى جانب هذا ، فللفنان أعمال أخرى تبتعـد عن فن المخطوطات وترتبط بموضوعات بيئيـة تذكرك بمراحل الطفـولة لجيل الأربعينيـات عندما كان يهم الطفل بالرسم فيعبر عن الفلاح والنيل والأهرامات والمراكب والأشجار والبيوت والسماء والشمس .. الخ . هكذا كانت روح الطفولة حينذاك طبيعية صـافية ، تحنو عـلى الحياة بتفاؤل . وقد صاغ الفنان سامى عـلى حسن ذلك كله مضمونا لرموزه الاجتماعية . والفنان الراحل له أسلوبه فى توظيف التشكيل بأسلوب يقترب من البساطة ويميل الى التسطيح والتناغم بين المساحات اللونية واستخدام الخط الأسود فى تحديد التفصيلات وكلها من خصائص الشعبيين .

هـ . ج



تفصيل : من معركة امبابة

للفنان سامى على حسن

معرض الفنانة
سوسن أبو النجا

افتتحت فى أتيليه القاهرة سلسلة من المعارض فى فن التصوير ، ومن الملاحظ فيها أن أغلبها قد اتجه الى الحياة الشعبية المصرية بأشكالها المعمارية وبأنماطها الزخرفية • وهذا الاتجاه من الفنانين العارضين هو فى الحقيقة تأكيد منهم على أهمية الترابط بين أدائهم الفنى المتنوع فى الأساليب وبين واقعهم المصرى • ومن هذه المعارض معرض الفنانة سوسن أبو النجا خريجة ليوناردو دافنشى ١٩٧٨ وقد افتتح معرضها يوم الأحد ٢٧ نوفمبر ١٩٨٨) • والتعبير فيه يدور حول المعمار الشعبى فى أحيائه القديمة •

وفى تقديم المعرض كتب الفنان رضا عبد السلام (لأن من طبيعة هذه الاماكن الفوضى الشائعة فى عمارتها أو مبانيها مما يستنفد رؤية العين لها • فان الفنانة استطاعت أن تستجلى بحسها الفنى - التلقائى - وخيالها الخصب عناصر تكويناتها وتشيد منها نظاما يستند على أسس جمالية قوامها الانسجام القائم على الايقاعات الخطية التى تحدد الأشكال بوضوح • وفى الحقيقة أن المعرض فى انطباعه تعبر عنه الألوان الشعبية المتميزة فى « عروسة المولد » حيث نجدها من أدوات الفنانة فى تشكيل الأعمال ، ثم توظيفها بشكل يؤكد على أهميته كمعنى بعيدا عن التلقائية ليضفى على « الزحمة » تنظيما وترتيبا فى منظور أفقى ينمو رأسيا مرحلة بعد مرحلة ، كما تعتبر الزخارف الشعبية بعد تلخيصها كأداة تشكيل لصياغة الجمل الجمالية التى تعبر عنها هذه المعانى فى المعرض •

هـ • ج

المأثورات الشعبية

فى أفلام مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثانى عشر



إبراهيم حلمى

لقد كان مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثانى عشر صيحة تنبيه موجهـــة لمن يهربون من ثقافتهم الشـــعبية ، سعيا وراء عوالم غريبة عنـا ، بدعوى تقليد الافرنج فيما يقدمون من أفلام اثارة ورعب وضرب ومسكرات ومخدرات ‥ !!

جاء الدرس قمة فى الوعى ‥ !

والغريب فى أمر هـــذا الدرس الأجنبى انه توافق زمانيا مع احتفال العـالم برمته بتكريم ابن مصر الأديب (نجيب محفوظ) بحصوله على جائزة (نوبل) ، والذى نهل من البيئة الشعبية التى عاش فيها فى قصصـــه ورواياته ، فلم يكتب عن شئ غريب عن عالمه ، انما اكتنز من الحارة المصرية ، ووصل الى العالمية ، فهـل ترانا قد وعينـــا هذا الدرس جيـــدا بمعناه ومغزاه الواضحين ،وعرفنا أين تكمن الكنوز ؟!

● (الكســـتيس) عودة يونانيــة الى عالم الأساطير :

سامح الله مترجمى عناوين أفلام مهرجـــان القاهرة السينمائى الدولى الثانى عشر ، فقـــد ترجموا فى نشراتهـــم المطبوعـة اســـم الفلم اليونانى Alcestes الى اسم (الستس) ، بدلا من الاسم الصحيح ، وهو (الكستيس) وهو اسم بطلة الأسطورة اليونانية القديمة ، والتى استقى منها هذا الفلم الاسم والمضمون، وأعجب من ذلك وأغرب أن الاســم بعـد ذلك أصبح على واجهات دور السينما فى القاهـرة (السست » ، فى التواء زنبركى لولبى لاســم شهير فى عالم الأساطير ‥ !!

في كتـــاب (عصر الأســاطير) لتوماس بلفينش Tomas Bulfinch والذي ترجمه الأستاذ (رشدى السيسى) فى سلسلة الألف كتـاب (رقم ٥٦٤) يقول عـن هذه الأسطورة : أن (الكستيس) قد تزوجت من (أدمتوس) ، الذى أضناه المرض ، وأشرف على الموت ، فأشـار الاله (أبولو) على الهـات الأقدار أن تحفظ عليه حياته ، شريطة أن يقبل شخص آخر أن يموت عوضا عنه . ولكن لم يقبل أحد بذلك ، ولا أقرب المقربين منه ، سواء من الأقـــارب ، أو من الخدم الذين غمرهـم بفضله ، وحينئذ تقدمت (الـــكستيس) زوجته الوفية ،وعرضت نفسها كبديل عنه ، فمرضت وأصبحت قاب قوسين أو أدنى من ضجعــــة القبر .

غير أن (هرقل) البطل الأسطورى القـوى يحضر لانقاذها ، ويظل مقيما عند باب غرفتها فى انتظار اله الموت ، ليقبض عليه ، ويرغمــه على أن يتخلى عن ضحيته (الكستيس) ، ومن ثم تتماثل للشـــفاء ، وتعيش مع زوجهـــا (أدمتوس) فى أحسن حال .

هذه هى الأسطورة الاغريقية ، فماذا عن الفلم؟

يحكى الفلم قصة بطلة غائبة يعكس غيابهـا شرخا فى حياة بطله ، لينطلق باحثا عنها دون جدوى ، حتى نهاية الفلم .

فشخصية البطل رومانسية حالمة ، هو كاتب مسرحى وسينمائى ، تسعى (الأوتوجرافات) خلفه لتنال توقيعه ، غير أنه برغم عالمالشهرة تطغى عليه تعاســـته بعد غياب حبه الوحيد لفتاته (الكستيس) ، التى نتعرف عليهـــا من خلال لقطات العودة الى الماضى ، أو أسلوب (الفلاش باك) ، وهى طفلة صغيرة فىالسابعة جميلة ، وقت أن كان يحبها وهو طفل صغير، ويظل يبحث عنها حتى وهو فى سن الأربعين، بعدما اختفت من حياته أيام الطفولة .

وتأتى نهاية الفلم ساخرة ، عندما يمشى بطله تائها فى أطرافالمدينة ، وهو يبحث عنمحبوبته التى إفتقدها منذ ثلاثة وثلاثين عامـــا ، دون أن يدب اليـــأس فى قلبه ، ليعثر فجأة فى ركن منزو على طفلة تلعب بدراجتها ، وتشبه الى حد كبير (الكستيس) فى طفولتها ، وتدور الطفلة حول برميل ينبعث منه دخان كثيف ، لتبـدو كعالمى الخيال والأحـلام ممتزجين . فلا نعـرف اذا كان نائما يحـلم أو متخيـلا ، حتى توقظـه نداءات أم هذه الطفلة « تعالى يا الكستيس » ! .. وكأنما أحس أنهـــا حبيبته المفقودة منـذ سنين .. !

طبعا تختلف المعالجة الدرامية عن الأسطورة فى كثير من الأمور ، لكن روح الأسطورة تظل هائمة فى الجو الدرامى الاغريقى الحديث ..! وهـــو : ان أحد الحبيبين لكى يعيش لابد أن يختفى الآخر ، أو يموت .. !

ان المتتبع لحركة السينما اليونانيـــة فى الفترة الأخيرة يجد ولعا شديدا بالتراثالشعبى اليونانى ، بعد أن سبقتهم اليها أفلام هوليوود الأمريكية ، كفلم (أوليس) الذى أخذ مادته من ملحمة (هوميروس) الخالدة (الاليـاذة) ، وفلم (حصار طروادة) الأمريكيين . لقد عـــاد الحق لأصـحابه اليونانيين بفلم (الكستيس) الذى أخرجه بمهـــارة (تونى ليكوريسيس) عام ١٩٨٦ .

★ النجوم التوأم : Stars Twins

هذا الفلم هو ثانى فلم يعرض فى المهرجان ويأخذ مادته من العطاء الأسطـورى الاغريقى . واذا كان الفلم الأول (الكستيس) قد مثـــل فى المهرجان اليـــونان ، فهـــذا الفلم الأخير سويسرى .. !

ومخرج الفلم هو (جاك ساندوز) ، الذى شغف بالملاحم الاغريقية وأساطيرها ، لذا أقدم على هذه التجربة عام ١٩٨٨ ، بعد تجربتيـــه فى فلم (ميلنيوم ١٩٧٣) المأخوذة قصته عن ملحمة (هوميروس) الشـــهيرة (الأوديسة)، وفلم (أساطير وكتاب) الذى لم يعرض له بعد حتى وقت كتابة هذه السطور .

وفلم (النجوم التوأم) مستوحى من أسطورة (كاستور وبولكس) ، وفحوى هذه الاسطورة أن (كاستور وبولكس) ولدتهما (ليدا) leda وذكر البجع ،الذى تنكر الاله (جوبتر) فى اهابه ، وقد وضعت (ليدا) بيضة خرج منها التوأم ، و (هيلين) التى اشتهرت فيما بعد بأنها سبب حرب طروادة ، كانت شقيقة لهما ٠

وكان (كاستور) مشهورا بترويضه للخيول ، بينما برع (بولكس) فى الملاكمة ، وكانت تجمعهما أواصر الحب ولا يفترقا ، حتى رافقا حملة (الأرجو) ، وأثناء ذلك هبت عاصفة قوية ، سرعان ما هدأت ، وطلعت النجوم فوق رأسى الشقيقين ، وبسبب هذه الحادثة اعتبرا (كاستور وبولكس) الالهين الحاميين للملاحين والمسافرين بحرا ، كما أطلق أسماهما على الأضواء المتوهجة الشبيهة باللهب الذى يتراقص حول أشرعة السفن فى البحار ٠

وبعد تلك الحملة إقتتلا مع (ايداس) Idas و (لنكوس) Lynceus ، فقتل(كاستور) أما (بولكس)فقد التمس من (جوبتر) أن يسمح له بأن يقدم حياته فدية عنه ، فقبل (جوبتر) أن يسمح للشقيقين بأن يستمتعا بنعمة الحياة ، فيقضيان بالتناوب يوما تحت الأرض ، وآخر بالمساكن العلوية السماوية ، ووفقا لصورة أخرى من الأسطورة ، كافأ (جوبتر) محبة الشقيقين بأن أجلسهما بين النجوم للانتصار لأى فريق يقاتل فى ساحة الحرب ٠

أما الفلم السويسرى (النجوم التوأم) فيحكى عن صداقة حميمة بين صبيين أحدهما (ماثيو) هارب من مطاردة والآخر (توماس) يخوض مغامرة ٠ فالأول طالب فى مدينة نيويورك الأمريكية ، يستعد للامتحانات ، وفجأة يجد نفسه متورطا فى تهمة الاتجار فى المخدرات بعد أن ألقى القبض على رفاقه ، فيقرر السفر الى سويسرا دون أن يعلم أن الشرطة تقتفى أثره ٠

وفى الطائرة التى تقله يلتقى بالسيدة (ماريا) ، ويعيشا معا قصة حب ، ولكنه يفر من قبضة الشرطة الى عائلة ريفية سويسرية ، حيث تربطه صداقة قوية بابنها الأكبر (توماس) ، ويرحلان للحاق بالسيدة (ماريا) فى مدينة (سان مورينز) ، ثم يصل ثلاثتهم بعد ذلك الى جزيرة (ميكونوس) اليونانية ، حيث حياة المتعة والمرح المتواصل ، وفى الوقت الذى تضيق فيه شباك الشرطة حولهما تكتشف أن (ماثيو) و (توماس) قد ارتبطا فى حياتهما وموتهما معا ، وأن مصيرهما محفوف بالغموض والرهبة ٠

القصة السينمائية تستلهم الأسطورة ، وتعالجها معالجة درامية عصرية ٠ أما عن الاخراج فيقول (جاك ساندوز) مخرج الفلم : « ان العنصر الرئيسى فيه هو ذلك الجزء الذى تدور أحداثه فى (ابينز) وهى منطقة تعتبر من وجهة نظرى معبرة عن قلب الثقافة السويسرية ،وتوجد فى هذه المنطقة عادات وتقاليد فولكلورية لاتزال حية ومعمول بها منذ أكثر من أربعمائة سنة ، وعندما يصحب (توماس) صديقه (ماثيو) الى حفل حقيقى على الألب ، فان فى ذلك فرصة لى لأتمكن من عرض هذه العادات والتقاليد الفولكلورية السويسرية على المجتمع الأمريكى» ٠

لقد حدد المخرج هدفه مباشرة ، وهو أن يستخدم المأثورات الشعبية السويسرية فى رسالة اعلامية ينقلها من شعب الى شعب آخر يختلف عنه فى الثقافة ٠

طريق باووا : Powwow way

عن رواية (دافيد سيلز) أبدع (جان ستاوارز) و (جانيه هينى) سيناريو فلم (طريق باووا) ، الذى أخرجه (جوناثان واكسن) ، والذى مثل الولايات المتحدة الأمريكية فى المهرجان ٠

ويستوقفنا بداية كلمة (باووا) ، فماذا تعنى هذه الكلمة ؟

انها كلمة (هند ـ امريكية) فى قاموس الهنود الحمر ، وتعنى جمعا من الناس يشتركون فى احتفال شعبى راقص ، هذا هو معنى كلمة (باووا) ، وهذا الطريق يرمز فى الفلم الى هذا





السيد اللواء يوسف صبرى أبو طالب محافظ القاهرة والسيد اللواء أحمد حسن
المحافظ والأستاذ الدكتور أبو الفتوح عبد اللطيف رئيس أكاديمية و البحث الع
والتكنولوجيا فى حفل افتتاح الندوة العلمية .



السيد اللواء أحمد حسن يقدم الأستاذ الدكتور على حسن أستاذ التاريخ والآثار ليلقى كلمته .

الوفاء للنبيل



ستاذة الدكتورة نعمت فؤاد والدكتور على حسن والأستاذ صفوت كمال

جانب من الجمهور والأساتذة الذين شاركوا الندوة ويظهر من بينهم الأستاذ الدكتور إبراهيم رزقانه (أستاذ الجغرافيا) والمهندس وليم نجيب وزير الهجرة الأسبق .

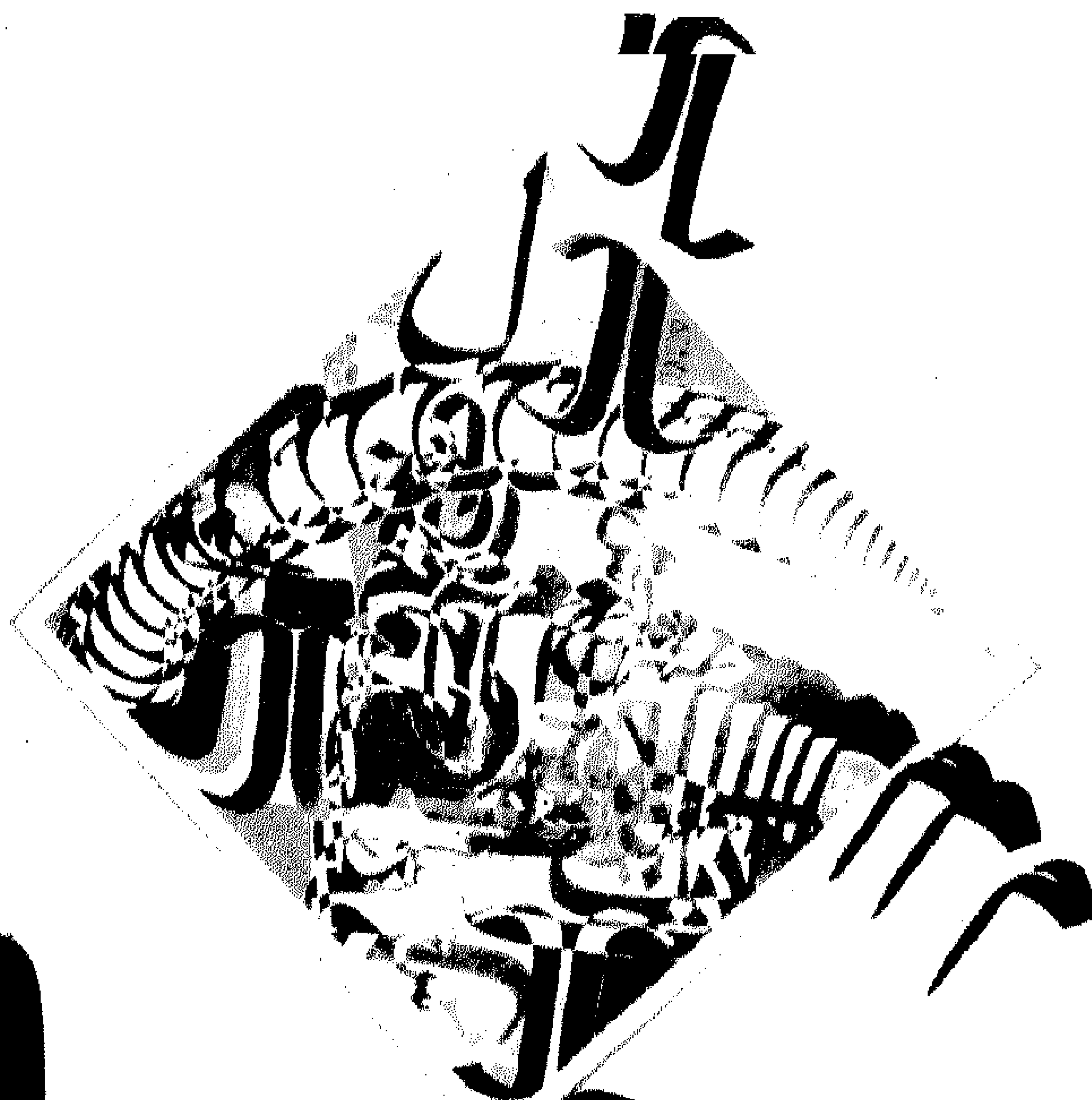


إستلهام التراث
فى أعمال الفنانين

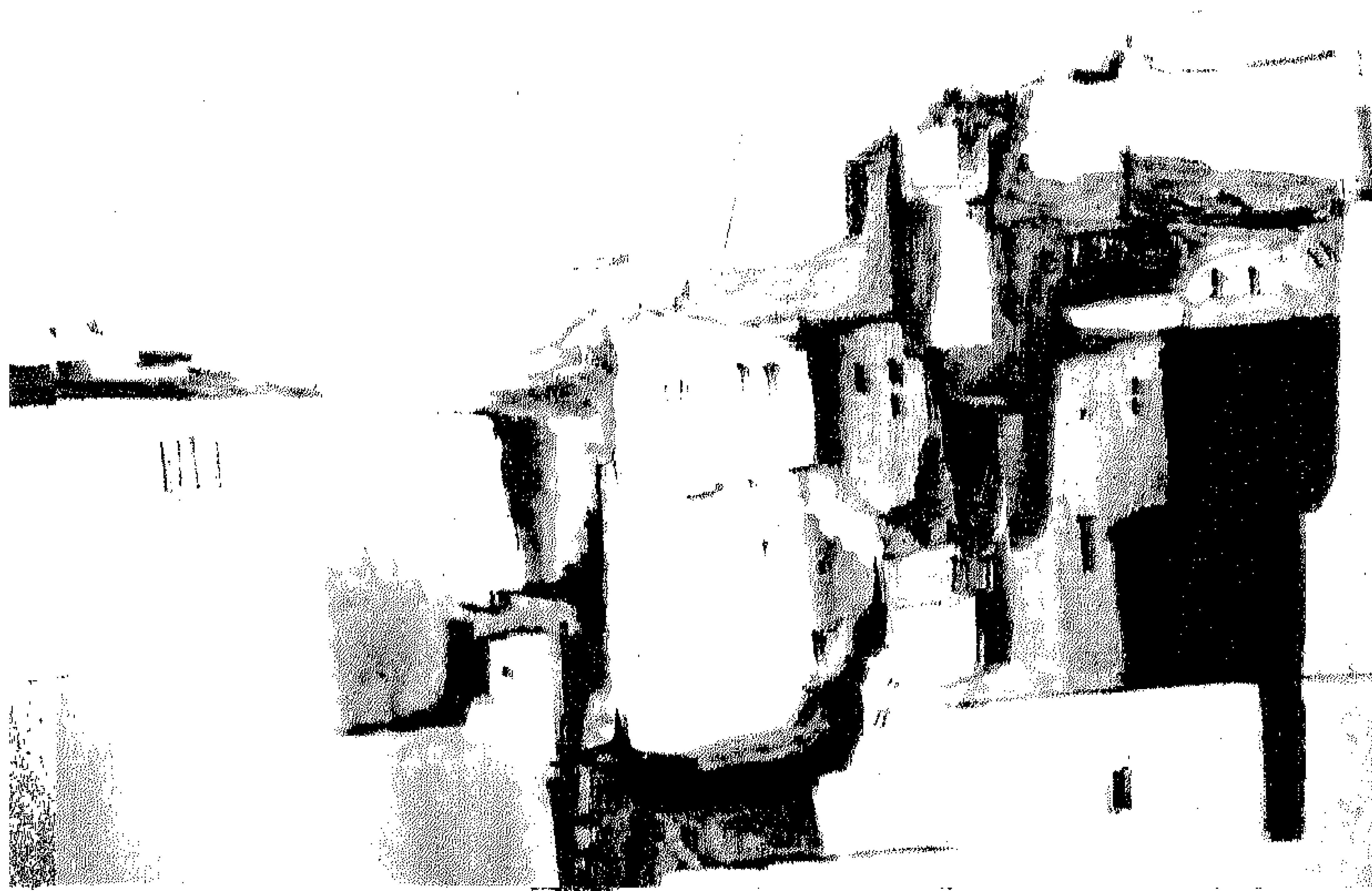
(عمر النجدى)

(سلمى عبد العزيز)

(سوسن أبو النجا)

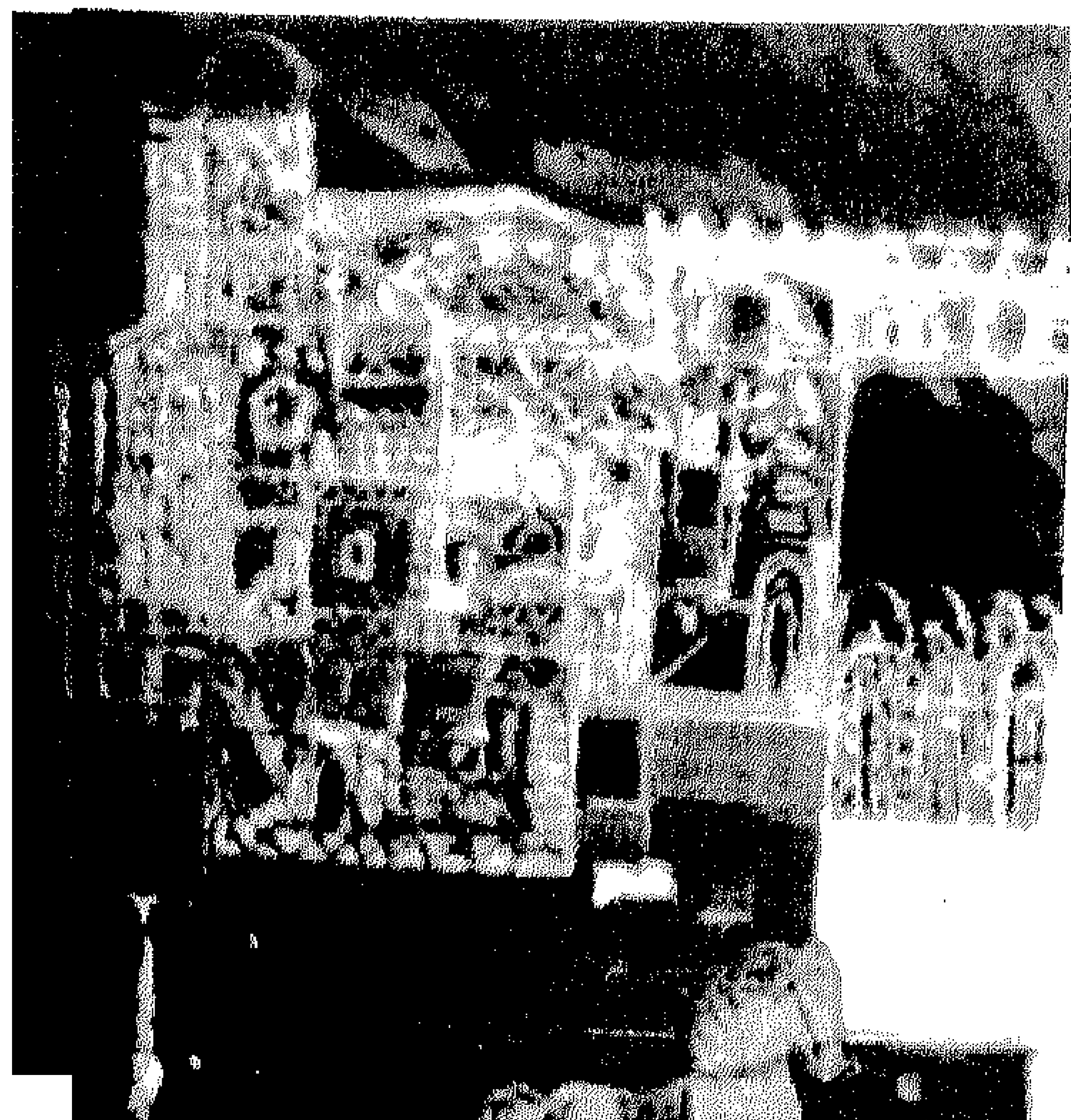


معرض الفنان عمر النجدى





معرض الفنانة سلمى عبد العزيز .



معرض الفنانة
سوسن أبو النجا



الفنون الشعبية في الواحات



د. يونس بجوار كنيسة أثرية من القرن الأول الميلادى بالواحات البحرية .

فى إطار رحلات لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة ، واكاديمية الفنون طاف أستاذنا الراحل الجليل الدكتور/عبد الحميد يونس فى مناطق الواحات البحرية المختلفة . حيث استمع إلى فنون الموال والشتيوه وأغنية العلم والمجاريد والحكايات الشعبية ، وغير ذلك من أنماط المأثور الشعبى .

كما زار المعابد الفرعونية والمقابر والأديرة التى يرجع تاريخها إلى القرن الأول الميلادى ، والمساجد التى تعود إلى بداية الفتح العربى ، وغير ذلك من المعالم الشعبية والأثرية بالواحات البحرية .

ومع رحلات اكاديمية الفنون شارك تلاميذه من طلبة المعهد العالى للفنون الشعبية ومعهد الكونسير فاتوار فى دراسة فنون الوادى الجديد ، كما قام الأستاذ الدكتور/جمال عبد الرحيم والأستاذة الدكتورة/سمحة الخولى ، والأستاذة الدكتورة/ مرجريت تسوت بتسجيل ملاحظاتهم عن الفنون الموسيقية الشعبية فى الوادى الجديد .

م . ح . هـ



د. جمال عبد الرحيم ــ رحلة الوادى الجديد .



د. يونس فى رحلة المجلس الأعلى للثقافة لجنة الفنون الشعبية بالواحات البحرية



رحلة لجنة الفنون الشعبية بالواحات البحريه

المأثورات الشعبية في أفلام مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني عشر


الأستاذ سعد الدين وهبه رئيس المهرجان .


طريق باووا (أمريكا) .

عابر سبيل (الإمارات العربية) .



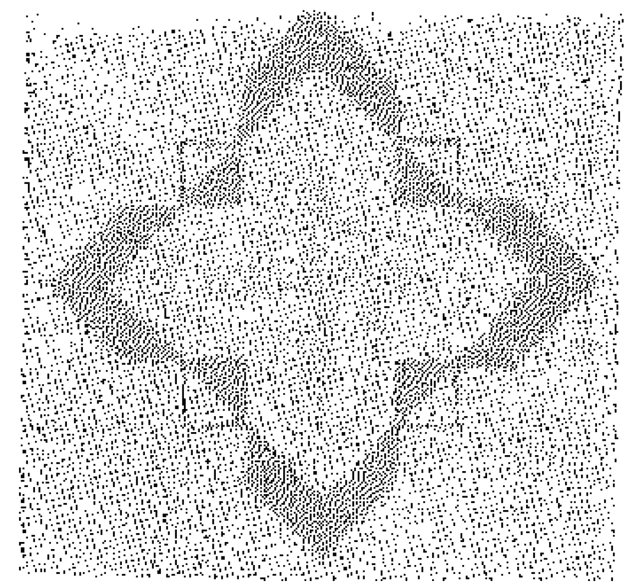
سلام بومباى (الهند) .





سلام بومباي (الهند).

عيد الموتى.

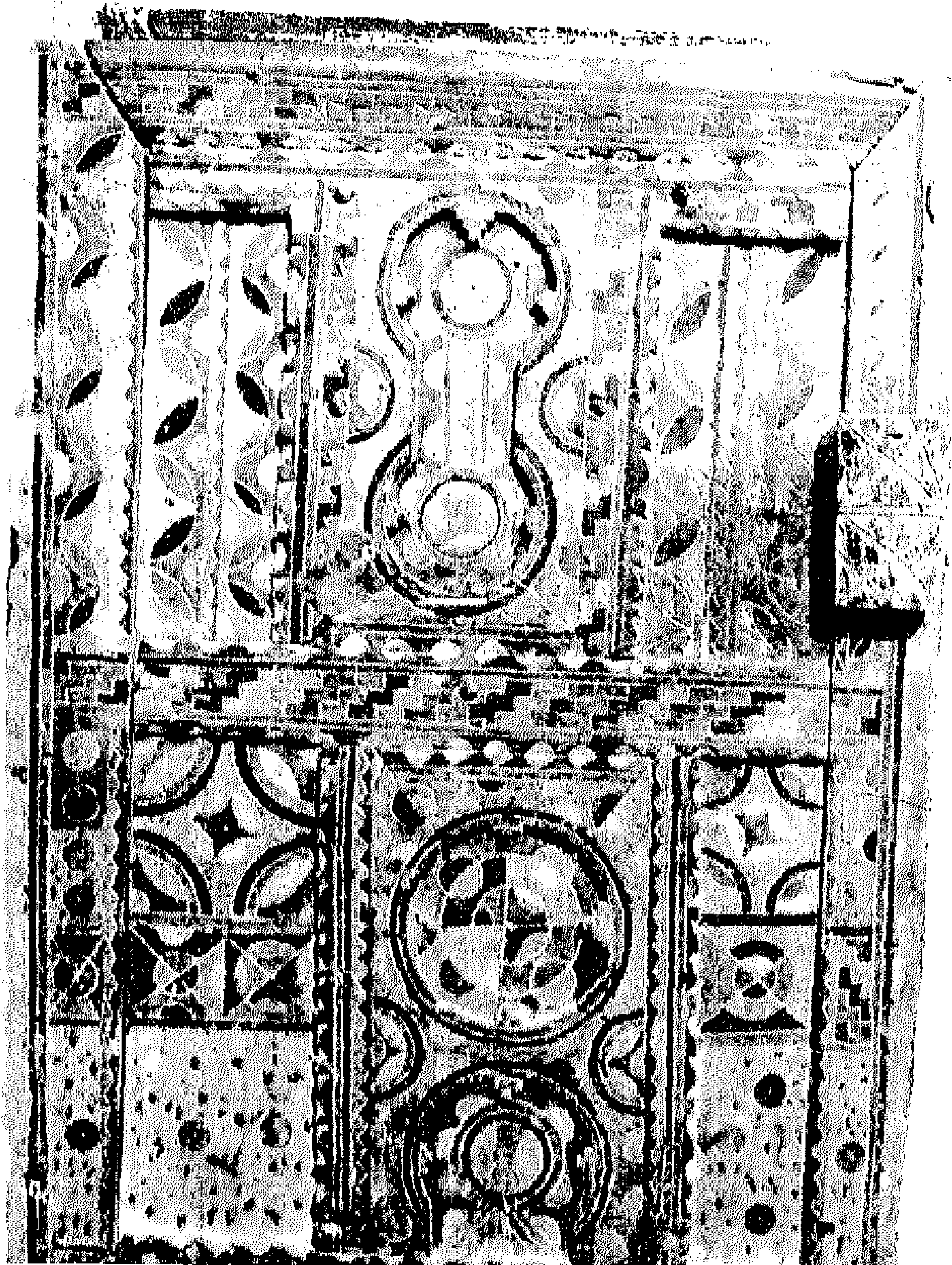


معرض الفنون التراثية

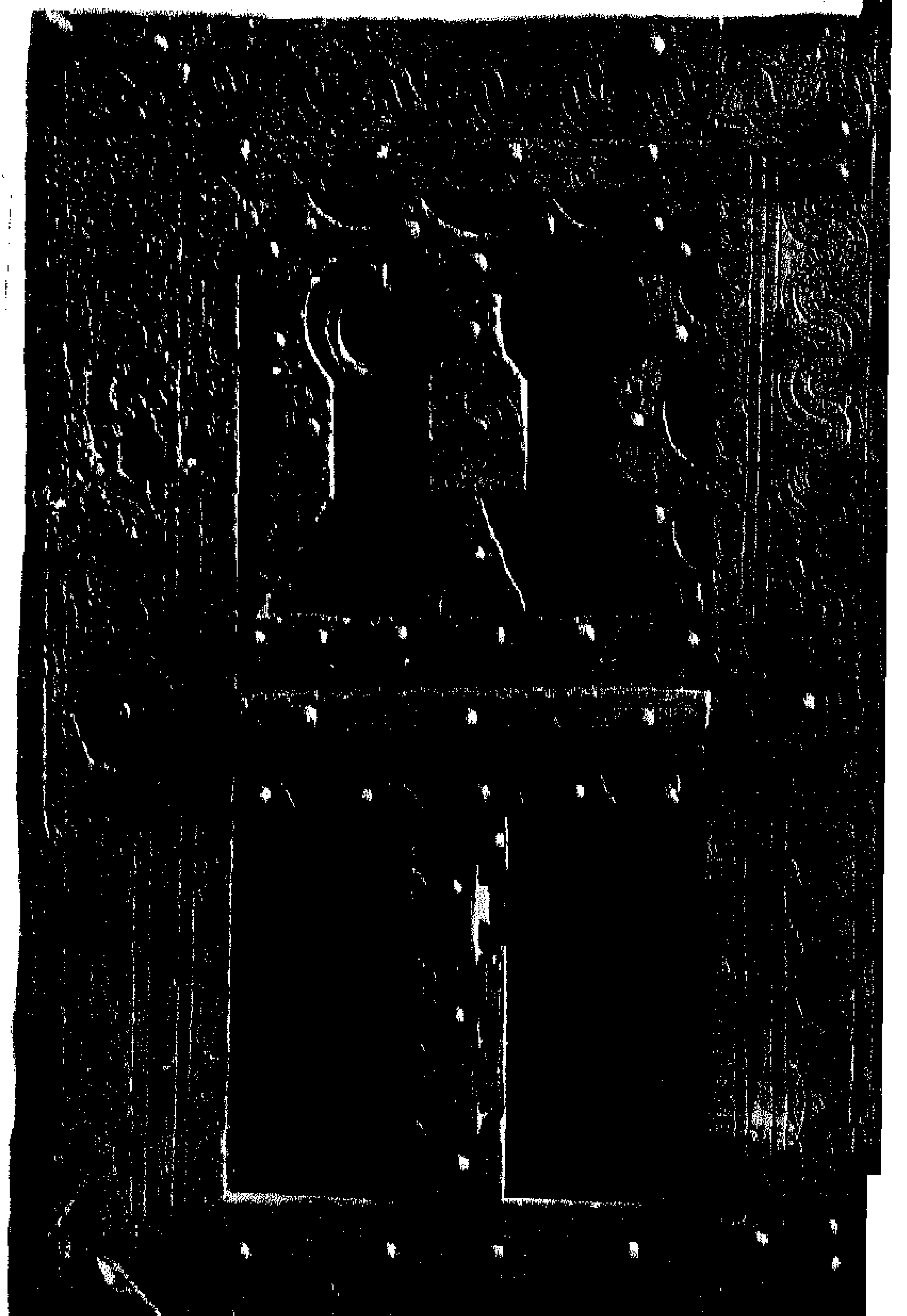


شعار معرض الفنون التراتيه المغربيه

باب إحدى القلاع المغربية .

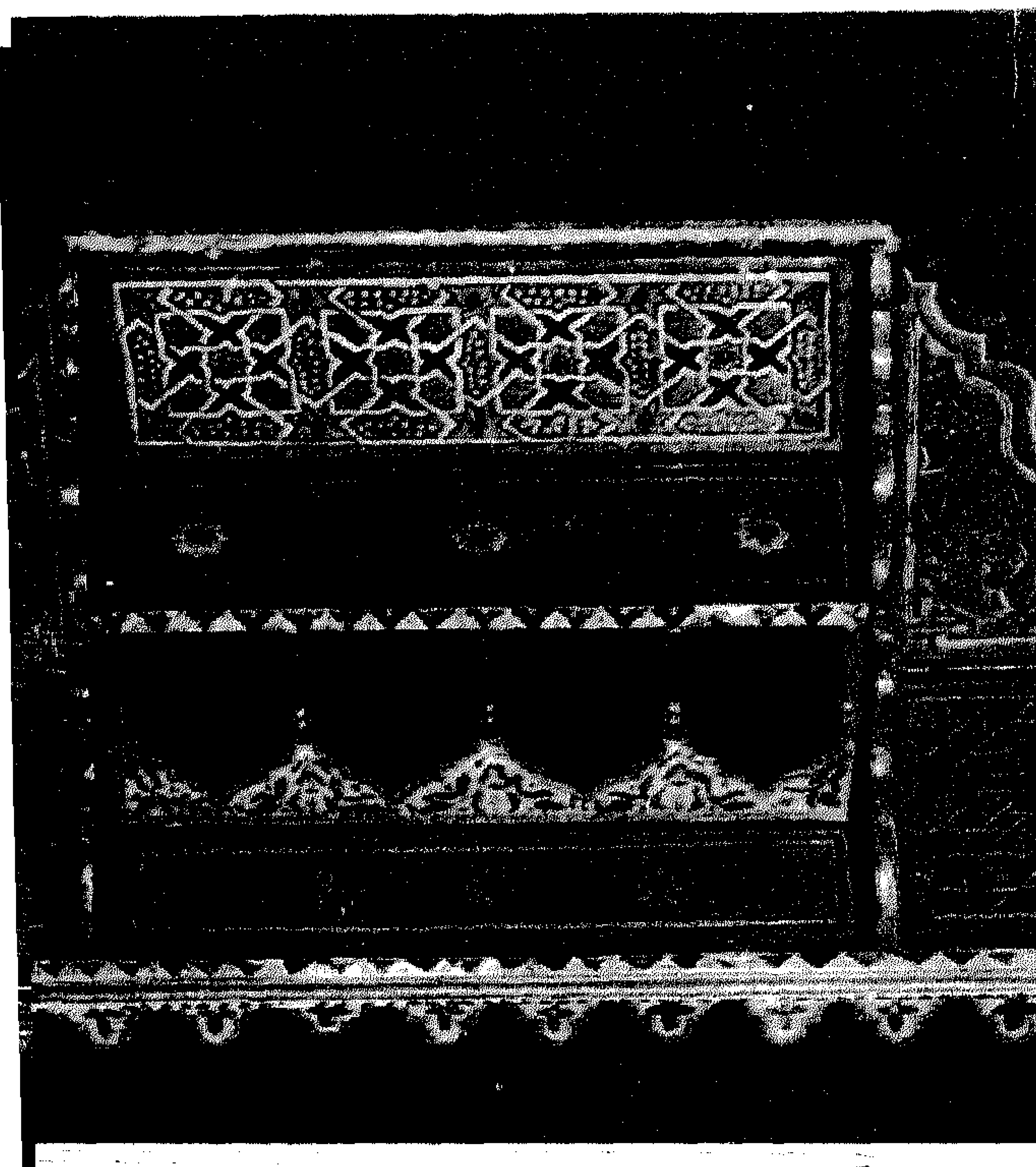


بـاب قلعة من خشب أشجـار اللوز بـالأطلسْ الكبـير .





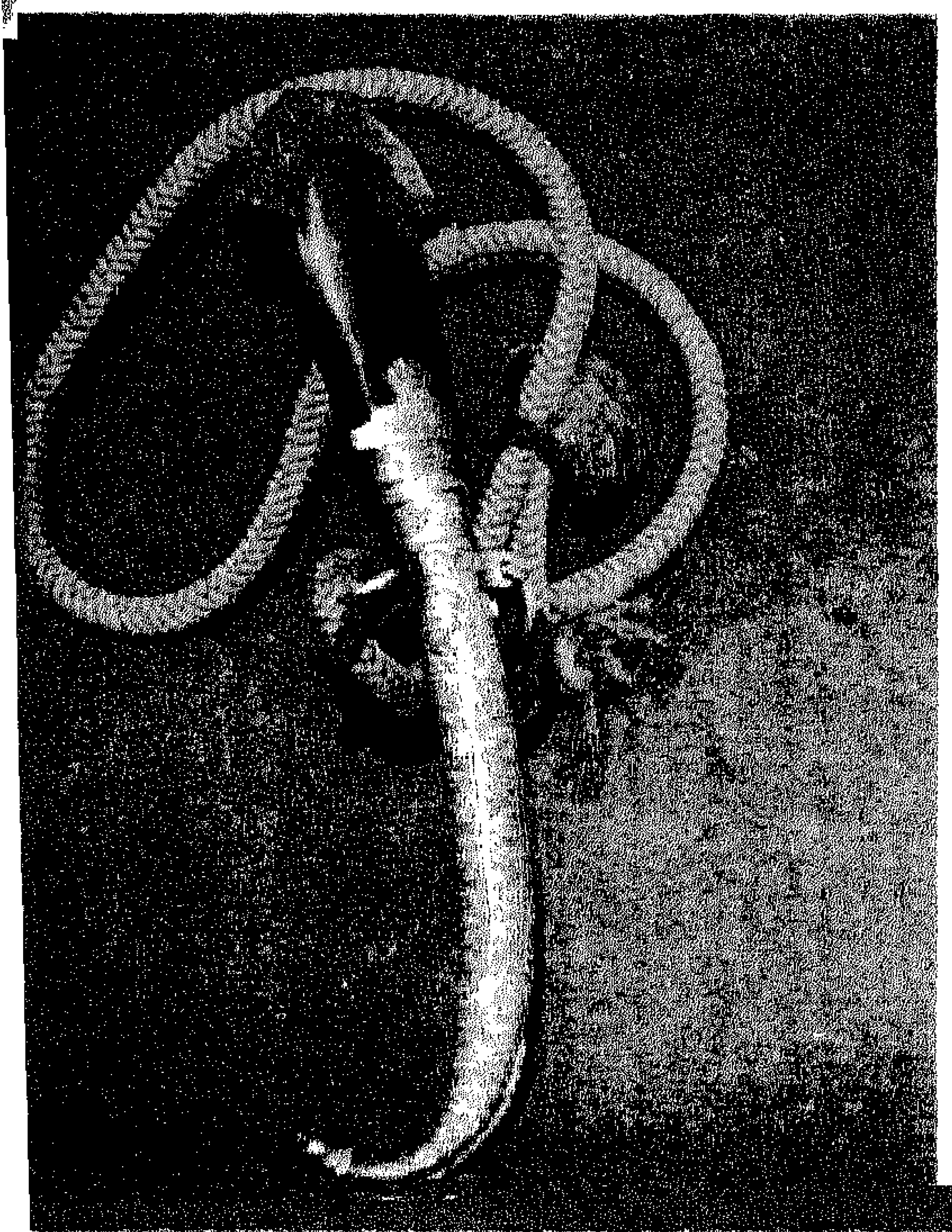
قطعة من الملابس المغربية المزركشة .



كرسى الموعظة المستخدم فى الشعائر الدينية المغربية



بعض الأوانى الخزفية المغربية .



خنجر مغربى معكوف



تنمية الإبداع عند الطفل .

التكنولوجيا و ثقافتها المعاصرة



ورشة الحصير بكفر الشرفا .



صبى يعمل وراء المخرطة اليدوية .

ورشة لصناعة النسجيات الشعبية .



صناعة فوانيس رمضان بحى الجمالية .



الجسر الرمزى الذى يمتد بين التقاليد الشعبية والواقع المتغير الحديث .

ان هذا الفلم الأمريكى يحاول أن يكشف لنا عن خلفية الثقافة الهندية الحمراء ، ويصور لنا شكل هذا الصدام بين اتجاهين فى هذه الثقافة، ويمثلها الصديقان (يودى) و (فيلبرت) ، بكل ما تقدمه هذه الثقافة الهندية الحمراء من شعر وغناء وموسيقا وتقاليد وطقوس وأعراف ، خاصة رقصاتهم الشعبية التى تسمى (الهالوين) ، وهو الاسم المأخوذ من اسم أحد الأعياد الشعبية المعروفة لديهم فى شهر أكتوبر من كل عام .

فى هذا الحفل (باووا) يحرص الهنود الحمر على احياء تقاليدهم ومعايشة طقوسهم بالرقص الشعبى والغناء ، حتى يحافظوا على مأثوراتهم الشعبية حية ، وذلك بترديد سيرهم الشعبية .

الجدير بالذكر أن الممثل (جارى فارمر) الذى لعب دور (يودى) قد قضى فترة مع أحد الهنود الحمر من قبيلة (شيين) حتى يتعلم منه بعض الأغانى الشعبية للهنود الحمر ، والتى رددها فى هذا الفلم ، ولكى يتمكن المخرج (جوناثان واكس) من أن يقدم عملا فنيا صادقا فى التعبير عن الهنود الحمر الأمريكيين ، ولا يبرزهم مجرد شرذمة من الهمج يطبلون ويزمرون ويرقصون ويصرخون فى بلاهة كما رسمتهم موجة الأفلام الاستعمارية فى الأربعينيات والخمسينيات ، والتى أسدل على هذه الموجة الستار فلم (فيفا زاباتا) للمخرج المتميز (الياكازان) .. !

عيد الموتى : Funeral Feast

هذا الفلم الروسى أخرجه (بوولات منصوروف)، واشترك فى كتابته مع (عسكر سوليمانوف)، عن قصيدة للشاعر (الياس جانسوو جوروف) اسمها (كولاغر) ، وهى تروى حكاية شعبية من مأثورات قومية (برروداى) ، وهى احدى قوميات جنوب الاتحاد السوفييتى ، خلال عام ١٨٧٦

لا شك أن الفلم تعامل مع عناصر الفولكلور بشكل محترم جاد منذ لحظة بدايته وحتى كلمة النهاية واسدال الستار .

وفحوى قصة الفلم أن المغنى الشعبى (آخان) يملك حصانا اسمه (كولاغر) ، ويقرر هذا المغنى الشعبى الدخول بحصانه سباق القرية ، الذى يعد الفقرة الرئيسية لاحتفال أهل القرية بما يسمونه (عيد الموتى) Funeral Feast . والذى يقام تخليدا لذكرى أحد عظمائها . ويجمع الناس فى هذا الاحتفال على أن حصان (الباى) ثرى القرية هو الذى سيفوز ، ولذلك يوجهون تحذيراتهم لابن قريتهم الشاعر الشعبى (آخان)، لكنه يلقى بهذه التحذيرات عرض الحائط ، ويستمر على ايمانه بالعدالة والمبادىء المثالية . وبالفعل يصرع الحصان (كولاغر) بالرصاص قبل أن يصل الى خط نهاية المسابقة برصاصة حاقدة ، ونتيجة لذلك يسكت صوت ألحان وأغانى (آخان) الشعبية الى الأبد .. !

هذه النتيجة التى توصل اليها الفلم نختلف تماما معها،ومع ذلك نحترمها. فلا يمكن لرصاص الدنيا كله أن يخرس ابداعات الشعوب ، مهما طغى الجبروت واستشرى . ولا أعرف كيف فات هذا المعنى على صانعى الفلم .. !!

لقد استطاع السيناريو والاخراج أن يجعلا المشاهد يحس دائما .. منذ اللحظة الأولى - أنه فى احتفال طقسى شعبى ، يجرى فى لحظته أمام العيون .

ونجد الفلم منذ البداية يحفل بالأغانى الشعبية الروسية ، ومنها تلك الأغنية التى تمجد أحد الخيول الداخلة فى السباق ، والتى تقول بعض كلماتها :

أنظروا أيها الناس
لقد رصدت جائزة من تالاتو
لأى نوع من الجياد يكسب
« جراى هوى » يا ابنة العاصفة .. !
انهم يمجدون الحصان

وحصاننا لا تمسكه الطيور

ولا يقارن بالخيول الأخرى

وعند تحريك أحد الخيول أمام أنظار أهل القرية لمشاهدة براعته ، نشاهد فتاة ريفية تغنى وترقص بالسيف أمام صف من الرجال ، تماما مثلما تفعل الحاشية فى رقصات البدو عندنا .. !

أى فعل هذا الذى يستطيعه الفولكلور للتقريب ما بين الشعوب .. !!

ومن عناصر الفولكلور التى حفل بها الفلم هذا الطقس الذى بدأ به الحفل ، حيث أخذ طفل صغير عمره لا يتجاوز بضع شهور ، وهو عار تماما فوق حصان ، ويزفونه ، ثم يضعونه على محفة مكسوة بقماش أحمر ، فى حين يغنى الشاعر الشعبى تحت هذه المحفة ، فى وضع الاستلقاء على الظهر ، بينما الطفل يبكى من هذا الجو الغريب الذى يدور من حوله ، ثم يأخذ أهل القرية هذا الطفل ، ويلفونه فى شال أحمر ، ويلقفونه لبعضهم البعض ، بعد أن اصطفوا فى طابور طويل ، ليعطوه فى النهاية لسيدة تركب جملا ، تسير به بجوار النهر ، وتتبعها مجموعة من الفرسان يركبون خيولهم ، فى حين يغنى الشاعر الشعبى على قيثارته أغنية (الحرية) .

ان هذا الطقس يجعلنا نتساءل .. هل هذا يمثل معتقدات شعبية خاصة بتصور أهل القرية للخلاص الانسانى أو التطهر الذى ينشده البشر ؟ .. ربما .

ولأن الفلم مقسم الى أجزاء ، وكل جزء له عنوان فرعى مستقل ، فان جو الفلم ينقلنا الى الجزء الخاص بالمسابقة The race ،
وفى هذا الجزء يتم اغتيال الجواد (كولاغر) بالرصاص ، لكن الحدوة الحديدية التى تنفلت من أحد حوافره تجرى بقوة القصور الذاتى ، لتقع فى مياه النهر عند أحد الجنادل ، وتتبقى مع النهاية صرخة صبى صغير يعترض على بشاعة ما حدث ، ويضرب (الباى) ثرى القرية بفرع جاف من فروع الأشجار ، فى حين وجم الكبار من حوله ، وابتلعهم صمت الخوف .. !!

● **سلام بومباى : Salam Bombay**

قالت المخرجة الهندية (ميرانير) Mira Nair: « سأتحدى وسأصور أحداث الفلم بكاميرات ٣٥ مللى المحمولة على الاكتاف وسط احتفالات (جاميتى) الشعبية .. » .. !

ومن هذا الإصرار صنعت المخرجة الهندية فلم الهند الذى اشتركت به فى مهرجان القاهرة الدولى السينمائى الثانى عشر ، وتحدت به أصوات المحذرين لها ، والمثبطين لعزيمتها فكان لها النجاح .. !

قبل أن تقدم على عمل أى لقطة استلفت انتباهها أولاد الشوارع فى بومباى ، كما شد انتباهها ألعابهم الشعبية وأكروباتهم ، وقررت أن يقوموا هم بأدوارهم الحقيقية التى يعيشونها فى قاع المجتمع الهندى ذى الطبقات الاجتماعية منذ سنين عديدة .

فالصبى (كريشنا) ـ كما تحكى قصة الفلم – الذى يبلغ العاشرة من عمره يصاب باحباط بعد رحيل السيرك الذى كان يعمل به، فيقرر أن يصل الى بومباى ، لكى يجمع خمسمائة روبية ، ليرسلها الى أمه في قريتها ، غير أنه لا يجد سوى مهنة بائع الشاى فى قاع الترتيب الهرمى للشارع الذى تمارس فيه تجارة الجسد والمخدرات ، ويتعرف على (تشيللوم) ابن الخامسة والعشرين ، ولكنه فجأة يموت ، ويصبح مشهد جنازته مزيجا من الحزن والضحك ، حيث لا يمشى فى جنازته سوى أربعة أطفال ، هم كل المشيعين لجثمانه، وهم الحاملون لنعشه وسط صخب وزحام بومباى .. !!

وتطرق باب هذا العالم الفتاة الحسناء (سولاسال) ، التى أحضرت رغم انفها من (نيبال) لتباع فى سوق الرقيق الأبيض وتجارة الجسد .

ويقرر (كريشنا) أن يفر من هذا العالم الضائع ومعه الصغيرة (مانجو) ، لكنهما يوضعا فى اصلاحية أحداث بعد القبض عليهما ،وعندما يهرب من الاصلاحية يقتل صاحب تجارة الجسد ، ويقوم بتهريب زوجته التى كثرت خلافاتها معه ، فرارا من هذا العالم العفن ،

لكنهما يفترقان في زحام الاحتفالات الشعبيـــــة (جامبتى) ٠٠ !

استطاع الفلم أن يعالج قضية الانحــــلال الخلقى فى المجتمع الهندى ، خاصة فى قاعـــة الهرمى ، وعلى الرغم من أن المشاهد الفولكلورية فيه لم تكن بالكثرة ، الا أن ذاكرة المشاهد لن تستطيع أن تنسى مشاهد الاحتفالات الشعبية الأخيرة فيه ، خاصة تمثال ذلك الفيل الضخم، الجالس على كرسى فوق عربة والناس تحيط به٠ وكذلك مشهد البداية والنهاية اللذان تمثــلا فى اللعبة الشـــعبية « الدبور » ، والصـــبى (كريشنا) يلف الحبل (القيطان) عليه ، كأنما أرادت القصة أن تســتقى لها مغزى من تلك اللعبة الشعبية مضمونه : نحن تديرنـــا فى دوامات خيوط الى ما لا نهـاية ، ولا نملك من أمرنا شيئا ٠٠ !

● الارث الثقافى : Cultural Heritage

هذا الفلم الغانى الذى تسبب اسمه فى عـدم اقبال جمهور السينما عليه يبشر بالخير ، ويقرع الأجراس أمام السينما المصرية أن هناك عملاقا أسمر بدأ يتفوق أيضا فى شىء آخر غير كرة القدم ، اسمه الفن ٠٠ !

ربما عيبه الوحيد أن المشاهد يســتطيع أن يفهم الرمز فيه دون أدنى عناء منه ٠٠ !!

فالفـلم يتعرض لفترة الاحتـــلال الانجليزى لغانا ، حيث يتعــاون بطل الفلم مع المحتــل الأجنبى ، ويعمل موظفا لديه ٠

وهذا البطل يتنكر لبلده التى تمور بالمظاهرات والاضطرابات ، وتزخر بالأمـراض التى تقتـلع الصغار والكبار ، الى أن تأتى أمه اليه وتعطيـه كنزا وجدته على شكل اناء معـدنى أسـطوانى صغير ، هذا الاناء هو الارث الثقافى لبلده الذى تكمن فى داخله احدى الأرواح ٠ الا أنه يؤثر أن يعطيه لسيده الحاكم العسكرى الانجليزى فى (أكرا) ٠ وعند زيارته لأمه فى بيتها فى احدى حوارى المدينة ــ وهو الساكن فى فيللا فخمة!! ــ تنهار أمه أمامه فور سماعها منه بما فعل ، وتغضب منه ، فيخرج من عندها خجلا ، ثـم يستيقظ لديه الشعور الوطنى ، ويقرر اصطحاب أم بطفلها المريض الى مستشفى الأجانب لكى يعالج، رافضا التخلى عن أبناء وطنه ، الا انـه سرعان ما يصرع برصاص المحتل ، وينتهى الفلم بحلم شفاف يطمح فيه الانســـان الغـــانى باستعادة الارث الثقافى ، لتعويض ما فات ٠

الفلم تجربة ثرية جادة ، غنية فى تصويرها بالذات ، واستطاع الفلم أن ينفذ بعدساته الى قاع المجتمع الأفريقى فى غانا ، ويصور طموحات شعبها ، ويستحق منا التصفيق ، على الرغـــم من رمزيته السهلة التى لا تجنح الى التعقيد ٠!

● الوصـية :

هذا الفلم قد لا يعجب عشاق الفولكلور ، ورغم ان مخرجه (جون اكوموفرا) من مواليد غـانا عام ١٩٥٧ ، الا أنه عاش أغلب سنوات حياتـه فى لندن ، واذا عرفنـــا أن هـذا الفلم يمثــل بريطانيا فى المهرجان ولا يمثل غانا فسوف ندرك على الفور خفايا الموضوع ٠٠ !

الفلم يستعرض كـل الأحـداث التاريخيـــة التى مرت بها غانا منذ عام ١٩٤٥ ، ثم صـعود نجم (كوامى نيكروما) الذى أصبح رئيســا لغانا فيما بعد ، ثم الاطاحة به وبحكمـه عـــام ١٩٦٦ ، ثم موتـــــه فى المنفى عـــام ١٩٧٨ ، حيث تقرر (آبينا) العودة الى وطنها غانا ، بعد أن أصبحت مذيعة تليفزيونية فى لندن ، لتقوم بعمل فلم تسجيلى عن غانا ٠

يصل بنا الفلم الى نتيجة نعتقد مسبقـا أنها خاطئة ، وهى أن (آبينا) الطفلة قد قضــت عليها أمها بالحكايات الشعبية الغانية القديمـة ــ هكذا يحكى الفلم ! ــ حكايات المغامرات ،وحكايات ربات الماء والقوة الأسـطورية للبحار والأنهـــار والبحيرات ، وفى سياق هذه الحكايات الخرافية كانت غانا أرض الخلاص أو التحرر والاستقلال، وهـــا هى أرض النفور وعدم الألفة ٠ ان قـوة الحكايات الخرافية هى وحدها القادرة على اعـادة (آبينا) الى وطنها المهجور غانا ٠

لقد غادرت (آبينا) بريطانيا الى غانا عـــام ١٩٨٧ مع طاقم عمل تليفزيونى ، لتســـجيل

لقاء مع (فيرنرهيرتزوج) مخرج فلم (كوبرا فيردى) . الذى تتاول فيه حكاية شعبية عن قاطع طريق خرافى قادم من أمريكا اللاتينية وأيامه الأخيرة على الساحل الغربى لأفريقيا. تبدأ (آبينا) مهمتها من الساحل الى داخل غانا ، وفى أثناء بحثها عن هذا اللقاء تنقلب من صحفية تليفزيونية الى شخصية ضائعة ، حيث تتجول فى سهول الأسطورة المأساوية والذكريات ، وتصبح عودة آبينا الى غانا المنفى .. ! ومن ثم تضيع فى أراضيها التى ولدت على ثراها . !!!

● القلعة : Citadel

من يريد أن يتعرف على بعض المأثورات الشعبية الجزائرية كان عليه أن يشاهد هذا الفلم الروائى .

ونقول الفلم الروائى لأنه استطاع بمهارة فائقة أن يضفر فولكلور الجزائر فى عمل روائى جيد غير ممل ، واستطاعت مخرجته الجزائرية (نادية مصمود) أن تسير ببراعة على الجسر الرابط بين الفولكلور والحبكة القصصية .

الفلم يتناول عادات الزواج فى القطر الشقيق الجزائر ، من خلال مجموعة أسر جزائرية تسكن الجبل ، حيث تتغلب طبيعة سطوة الرجل وتزويجه لابنته بالاكراه من ابن عمها الساذج الأبله الذى لا تعيره أية امرأة أدنى اهتمام . لذا يعجب هذا الساذج بنموذج تمثال من الجبس يستخدم كموديل فى محل أبيه للأقمشة ، فى حين أن عروسه ابنة عمه والتى يعولها أبوه تنفر منه ، وتهدد بالانتحار من أعلا الجبل ، غير أنه تتم مراسم الزواج دون رغبتها ، لنفاجأ فى النهاية أن العروسة عندما يدخل عليها عريسها ليست الا مجرد التمثال الموديل الجبسى الذى كان فى دكان والده ، فيقرر أن يلقى بنفسه من أعلى الجبل هو وتمثاله ، بعد أن سخر منه الجميع بضحكاتهم ، ليصدم الجميع ، ويسحب من على شفاههم امارات السخرية ، ليغرقهم فى حزن دفين عميق .. !!

نجح السيناريو والاخراج فى ابراز الأعماق الداخلية للأبطال ، خاصة بطل الفلم الساذج، كما نجح فى كشف الممارسات الشعبية للتوسل بالأولياء والأحجبة ، وأظهر قوة تأثير المسجد فى حياة المواطن الجزائرى وعاداته الشعبية .

من تلك العادات عادة اعطاء المصلين نقودا هبة لمن يجد شيئا مفقودا يتركه لامام المسجد فى انتظار صاحبه .

ومن العادات الشعبية الجزائرية التى أبرزها الفلم عادة الاستجارة . فحينما هربت زوجة من بطش زوجها لجأت الى كبير الجبل ، ووقعت أرضا أمامه ، فألقى عليها هذا الكبير عباءته البيضاء ، فامتنع الزوج عن مطاردته لها ، وألقى بعصاته التى كان يحملها على الأرض.

أما عادات الزواج الجزائرية فقد نجح الفلم فى تصويرها بدقة وأمانة ، كاستحمام العريس فى ليلة دخلته ، ثم شربه العسل الأبيض وهو فى الحمام ، وركوبه حصانا أبيض ، وتجهيز النساء (للكسكسى) طعام الأفراح المفضل ، وذهاب العريس لنيل البركة ، وتعليقه للأحجبة ، وطقوس الرقوة الغريبة التى تتم بفرد وثنى (مطواة قرن غزال) مرارا وتكرارا، وتلاوة بعض العزائم أثناء ذلك .

الفلم حقيقه تحفة فنية رائعة ، خاصة الموسيقا المستخدمة للدفوف ، وموسيقا النهاية المأساوية .. !

لن نبالغ اذا قلنا أن فلم (القلعة) من أهم أفلام المهرجان !

● عابر سبيل :

عابر سبيل هو فلم دولة الامارات العربية فى المهرجان ، وهو يأخذ موقفا محددا من الطب الشعبى ومن ذلك الدور الذى يلعبه (المطاوعة) فى حياة الناس فى الامارات العربية ، ومايحيط ممارسة هؤلاء (المطاوعة) للطب الشعبى من أخطار وأخطاء تهدد صحة الانسان .. !

مقدمة الفلم مقدمة جيدة امتزجت فيها اللقطات الحية باللقطات الوثائقية عن عالم

الصحراء ، وصناعة السفن ، وكتاتيب الأطفال، وصناعه الدلاء ٠٠ وغيرها ٠

قصة الفلم تتنـــاول حياة رجل منعزل عن الناس اسمه (بونـاصر) يروى لجـــار لـــه تقرب منه اسمه (بو أحمد) ليعرف ســـر عزلته ، فيكشف له أن (أهل‌منزله) يهددها المرض ، فيشير عليه أن يذهب الى عدة مطاوعين يستخدمون الأحجبة ، وتتلقفه أيدى المطاوعين ، دون جدوى فى الشفاء ، فقد شخص أحد هؤلاء (المطاوعة) المرض بأنه بسبب زيارة عـــابر سبيل لهم من الجن ٠٠ !!

يستمر الحال هـكذا من مطـاوع الى آخـــر دون تقدم فى الصــحة يذكر ، حتى يصـــل (بوناصر) (بأهل منزله) الى المستشــــفى ، حيث يجد الطبيب‌الأجنبى ، الذى يقوم‌بالتطبيب غير اننا نفاجأ فى النهــاية بعد سلسلة من المعـــاناة الطويلة مع المرض والمطاوعـــة أن (بو ناصر) يصاب هو الآخر بالمرض ٠٠ !

الفلم محاولة جادة لعمل فلم نابع من جوف مأثورات دولة الامــارات وتراثهـــا الشعبى ، وان عابه الايقاع البطىء ، واتخاذه من الحكى الطويل سبيلا لنمو الأحداث فى الفلم ، دون تطوير ذلك الى مشاهد درامية ، وان كان قـد نجح فى توعية الناس بمدى الحجم الكبـــير والخطير الذى تلعبه المعتقدات والطب الشــعبى فى حياة أهـــل الصـــــحراء بدولة الامارات العربية ٠

وتأتى ـ فيما نظن أنها ـ سقطة للفلم ، وهى أن يكون الشفاء من المرض على يد طبيب أجنبى وهذا الأمر يجعلنا نتساءل ٠٠ لماذا يكون الطبيب بالذات أجنبيا ! ألم يكن من الأجدر أن يكـون الطبيب من الامارات أو عربيا من أى قطر ؟ انها نقطة تعطى مفهوما سيئا غير محبب !

الأداء التمثيلى لسعيد بوميـان جيد فى دوره (بو ناصر) ، وكذلك الممثل الأجنبى (كين بوار) فى دور الطبيب ٠

تفوقت الموسيقا التصويرية التى نهلت من الموسيقا الشـــعبية فى الامارات على جميـــع عناصر الفلم تفوقا ملحوظا ، فتحية للفنـــان (عيد الفرج) ٠ أما الحان (عبد الله صالح) فمعظمها عصرى على الرغم من أن أحداث الفلم فى الخمسينيات ، وعلى الرغم أيضـا من أنهـــا تتكلم عن المواويل ولا تأخذ طابع الموال ،خاصة أغنية (يا ويـــلى) التى كانت تردد أثنـــاء ذهابهم بالمريضة الى المطاوع (ابراهيم) ٠ أما أغنية (لحظة ألم) التى صاحبت النهاية فهى جيدة ، وعمقت المفاجأة التى حملتهـا نهـــاية الفلم ٠

صـــاحب القصـــة (محمد المرى) وكاتب السيناريو (عارف اسماعيل) ليتهما شـاهدا فلمى المهرجان : الأول الروسى (عيد الموتى) والآخر الجزائرى (القلعــة) ، لكى يصــــلا معا و (المجموعة الفنية) بأفلام الامـــارات الى ما نحبه لها أن تصل ٠

معرض الفنون التراثية

فى المغرب

فى الهزيع الأخير لعام ١٩٨٨ وتباشير فجر العام الجديد ١٩٨٩ ، ووسط عبق آثار التاريخ المملوكى ، الذى يتضوعه قصر الغورى للتراث بالقاهرة ، ولمسات الفن العثمانى بقصر ثقافة الحرية بالاسكندرية ، وفدت الى مصر نسمة فنون شعبية مغربية ، تنشر أريج المغرب العربى الفواح ، ليمتزجا معا فى رائحة أصيلة من روائح التراث العربى ٠ ذلك التراث الذى نتنفسه فى كل لحظة ، سواء فى اليقظة والعيون مفتوحة منتبهة ، أو فى السبات والجفون منسدلة على الأحداق ٠٠ !!

لقد لخص السيد وزير الثقافة المغربى (محمد ابن عيسى) الهدف من اقامة معرض الفنون التراثيه المغربية بقصرى الغورى للتراث بالقاهرة والحرية بالاسكندرية ، فقال : « اننا نهدف الى التعريف ببعض الجوانب الفنية والتراثية للمجتمع المغربى ، وكيف صاغ الشعب المغربى ، عبر مسيرته الحضارية ، ألوانا وأشكالا وأنماطا عبر بها عن مكنونات ابداعه وخصب خياله ، وتنوع مشاربه ومميزات شخصيته ، فى الموسيقا والمعمار والملابس ، وفى أشكال التعبير المختلفة ٠٠ وليست الرحلة الى مصر بالنسبة لنا شيئا جديدا ٠ فموكب الحجاج المغاربة عبر مئات السنين كان يتوقف فى مصر ذهابا وايابا ، فى رحلة أشبه ما تكون برحلتنا الثقافية هذه ٠ كان الموكب يتكون من العلماء والمثقفين والفنانين والتجار ، يعرضون فى مصر ويقتنون منها ، وتحفل مجالس العلم والفن بهم فيكون مقامهم مقام أخذ وعطاء وتعارف ولقاء »٠

فماذا ضم فى داخله هذا المعرض من فنون التراث المغربى وكنوزه ؟

ان معرض الفنون التراثية المغربية بمصر فى قصرى الغورى للتراث بالقاهرة وثقافة الحرية بالاسكندرية اشتمل على ستة محاور فنية مختلفة من فنون التراث الشعبى المغربى ٠ هذه المحاور الستة هى : الملابس الشعبية ، والحلى والمصاغ الشعبى ، والفخار والخزف ، والمفروشات المنزلية ، و لأسلحة ، والأخشاب ٠

واذا تناولنا محاور هذا المعرض بشىء من التمهل والوقوف عند بعض مفرداته فانه يمكن نقل صورته على النحو الآتى :

١ ــ الملابس الشعبية المغربية :

للملابس الشعبية المغربية ابهار خاص ، ففى مدينة (فاس) التاريخية تميز فن حياكة الملابس الشعبية المغربية بدقته وجماله ٠ كما انتشرت

مشاغل الثياب الشعبية لكبار رجال الدولة منذ فترة حكم (المرينيين) ، كما انتشرت فيهـــا صناعة البيارق والأغطية والستر والبســـط والأحزمة التى كانت النســـاء تزينها بالخيـوط الذهبية وتطرزها • وفضلا عن ألوان قطع الملابس المغربية المتميزة فان زركشتها بخيوط الحرير والمعدن تزيد من جماليات الثياب جمالا ورونقا خاصا تنفرد به فى بهاء •

٢ ـ الحلى الشعبى :

اذا كانت الملابس الشـــعبية المغربية قـد امتزجت فيها العناصر الشعبية المغربية بالأسبانية بالأوربية ، فان الحلى المغربية قد تأثرت الى حد بعيد بالحلى الافريقية •

يتضح ذلك من أشكالها المثلثة القريبة من شكل الحجاب ،ومن زخارفها وألوانها ومنمنماتها الدقيقة •

ولا يمكن بأى حال من الأحوال فصل الحـلى الشــعبى المغـــربى عن المـلابس هنـــاك • كلاهما يحفل بالزركشة ، وكلاهما يحفل باللون البهيج ، الذى يشع جمالا وبهاء •

واذا شئنا أن نسمى معركة التزين بين الرجل والمرأة هكذا ونعتبرها فعلا معركة فقل على الرجل السلام أمام أسلحة المرأة المغربية •• أقصـــد مصاغها وحليها •• !

فما على صدرها وجبينها ومعصمها من أساور ودمالج يشهد لصائغها بتمام الدقة والفن والحس الرفيع ، سواء فى الفضة المثقبة المحكمة الصنع أو المنقوشـــة ، أو المذهبة والمطعمة بالشـــمع الأسود والعاج ، أو المزينة بالأحجار الكريمة أو شبه الكريمة أو الأحجار الزجاجية •• !

وكمعظم عادات العرب تتجلى حلى المرأة المغربية فى الأعراس ، حيث تخلب منا اللب ما تبدعـه مراكز انتـاج الحلى فى (فاس) و (تطوان) و (شفشاون) و (مكنـاس) و (مراكش) ، وغيرها من مراكز انتاج المصاغ الشعبى المغربى•

٣ ـ الفخار والصينى والخزف :

اشتهرت مدينة (فاس) بصـــناعة الخزف والصـــينى منذ القرن الثالث عشر وقد تأثـر الصناع هناك بالأشكال المستوحاة من النقـوش (شبه الكوفية) الهندســـية ، بما تحمل من أقواس مقلوبة وتشبيكات مستطيلة ومقوسة ، بالاضافة الى الرسم بالريشة والذى ظهـــر فى الانتاج المغربى فى أواسط القرن التاسع عشر واتخذ له مكانا بارزا فى العالم العربى •

والخزف المغربى يتميز بأحاديـة اللـــون فى الصحون ذات الأشكال المختلفة ، وعلى الرغم من ذلك فان خزف مدينة (آسفى) يتعدد لونه دون سائر المدن المغربية •

٤ ـ المفروشات المنزلية :

فى بعض منـــاطق المغرب (الأطلس الأعلى) تلزم العائلة الفتاة حياكة سجادة بمفردها قبل اقدامها على الزواج •• !

وفى بعض الموالد الشعبية المغربية مثل مولد (سيدى محمد) أو مولد (سيدى على) تقـوم النساء بعرض انتاجهن من السجاد فى مثل هذه المناسبات التى تنشط فيها حركة البيع والشراء

وتتميز المفروشات المنزلية باختيـــار الألوان الهادئة،وفى حين تحفل مفارش الأسرة بالزخارف النباتية فان مفارش السجاد والمضاجع تحفـل بالأشكال الهندسية التى يتميز بهـــا البربر فى انتاجهم اليدوى •

٥ ـ الأسلحة :

ابتداء من القرن الثانى عشر كانت الأسلحة فى المغرب تستورد من مدينة (البندقية) • ومنذ القرن السادس عشر بدأت صناعة الأسلحة المغربية تأخذ طريقها فى الظهـــور ، خاصة فى مدينة (فاس) ، التى تميزت بصناعة الدروع والخناجر والسيوف •

وقد انحصر فن صناعة الأسلحة فى (الأطلس) بمراكزها المتعـــددة التى أنتجت بنادق مطعمة

بالعاج ومزينه بالفضة وبالنقوش العاجيه المفرطه وحتى الحناجر التى تصنع فى مدينه (سوس) تتحلى بزخارف نباتيه وجرابها المعمول المصنوع من الفضه والمطعم بالعاج له شـهرة واسـعه المدى !

٦ ـ الأخشاب :

يعكس معرض الفنون التراثية المغربية اهتماما خاصا بصناعه الاخشاب فى المغرب • وتتشكل قطع الاخشاب المغربية فى يد صانعها ، وتخرج من تحتها معزوفه نغمية شادية الالحان •• !

ولعل القاء نظرة على قطع الأثاث المستعملةفى الشعائر الدينية للجلوس يؤيد مثل هذا الرأى ويعضده •

ان كرسى (الموعظة) المستخدم فى مسـاجد المغرب للوعاظ آيه من آيات الحس المرهف لدى الحرفى صانع الأخشاب المغربى فى تشـكيله وهندسته •

حتى الألوان معزوفة أخرى منغمة فى اختيار ألوانها وتوزيعها فى أشكال زخرفية هندسـية ونباتية متماثلة •

أما فن صناعة الأبواب الخشبية فى المغرب فله باع طويل •

ولأجل ذلك ، فقد ضم معرض الفنون التراثية المغربية ثمانية عشر بابا من أبواب القـلاع (القصاب) فى المغرب ، هـذا بخلاف مزلاج وحيد ضمه المعرض •

وعلى الرغم من صغر حجم هذه الأبواب الا انها شهدت على مهارة ودقة صانعها ، الذى لم يمنعه صغر الحجم من أن يبدعها لوحة فنيه ، طبع فيها أحاسيسه ، سـواء فى النقش ، أو الحفر ، أو الزخرفة ، أو الاضـافه الناتئـة بالخشب أو المعدن •

وفى حين تجنح أبواب القلاع المغربيـة فى تشكيلها الى حدة الأشكال الهندسية الصارمة، تميل أبواب المنـازل المعروضة الى الزخارف النباتيـه ، والتى نجد مثيـلا لها على زخارف صناديق (شوار) العروس فى الريف المصرى، والتى كانت موجودة الى عهد قريب جدا • !!

وعلى الرغم من صغر حجم القلاع المغربيـة المعروضة فى معرض الفنون التراثية بقصـر الغـورى والتراث ، الا اننى التبث على الأمـر وظننت أن أحد أبواب قصر الغورى للتراث هو من ضمن معروضات المعرض المغربى •• !

حدث ذلك على الرغم من اننى كثير التردد على قصر الغورى للتراث ، ولكن يبدو أن شـدة التشابه جعلتنى أظن ذلك •• !

ولم لا أظن؟ •• أليس العرب جميعهم تربطهم وحـدة الحس وبالتـالى تجمعهم وحدة فى التعبير ؟!!

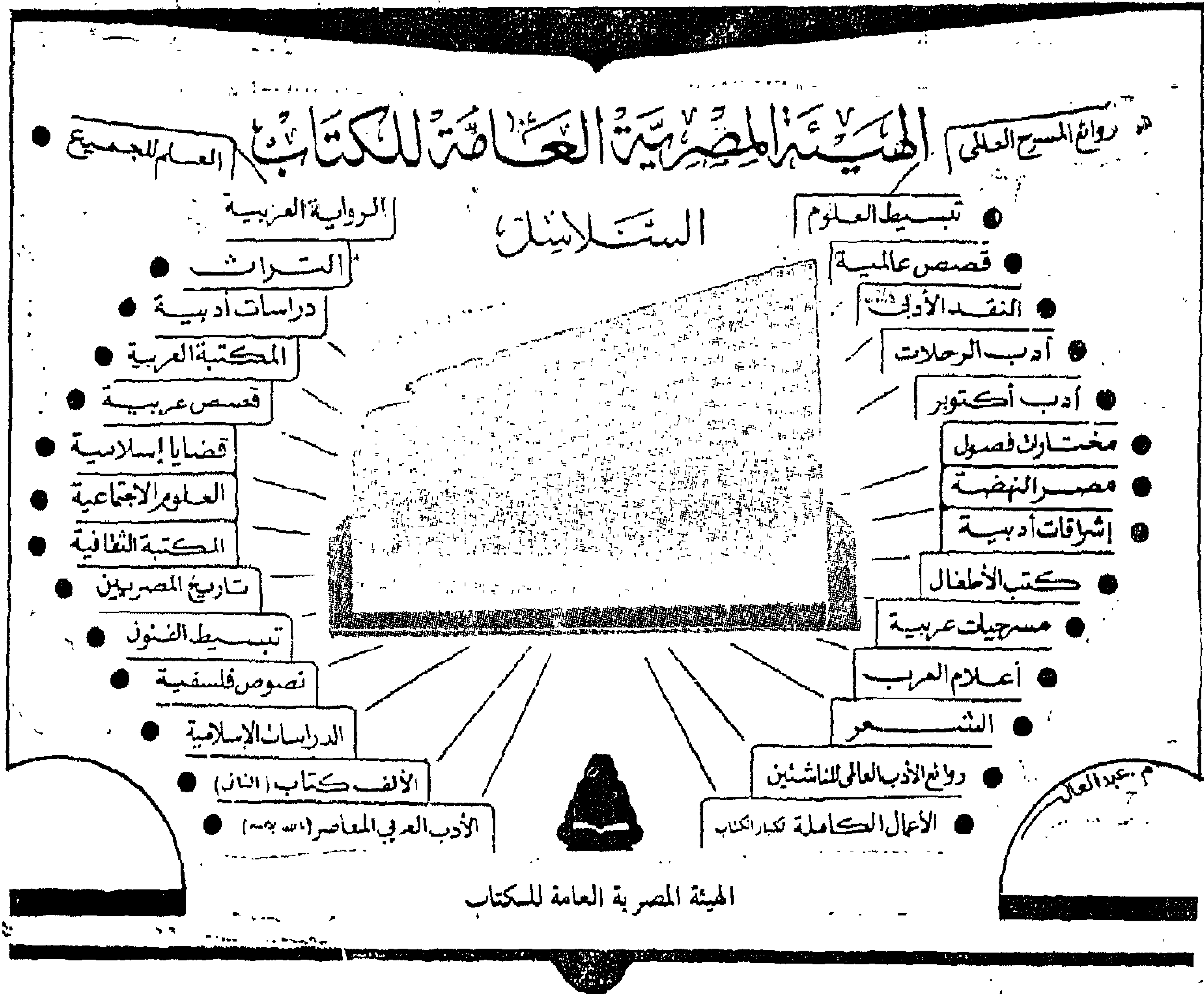
أ • ح

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة *UN* تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -

ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها فى مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع ٠

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية : -

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة ٠

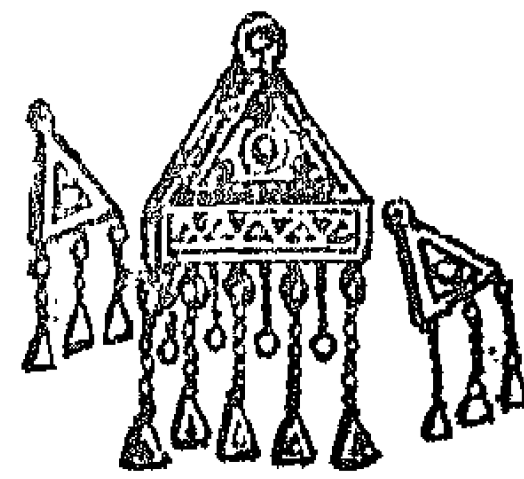
رئيس مجلس الادارة

أ ٠ د ٠ سمير سرحان

As a continuation of artistic personalities **Dr. Hani Gaber is giving his critical evaluation of the Exhibition to the late painter Sami Ali Hassan** under the title «Arabis Expression when Popular, becomes True».

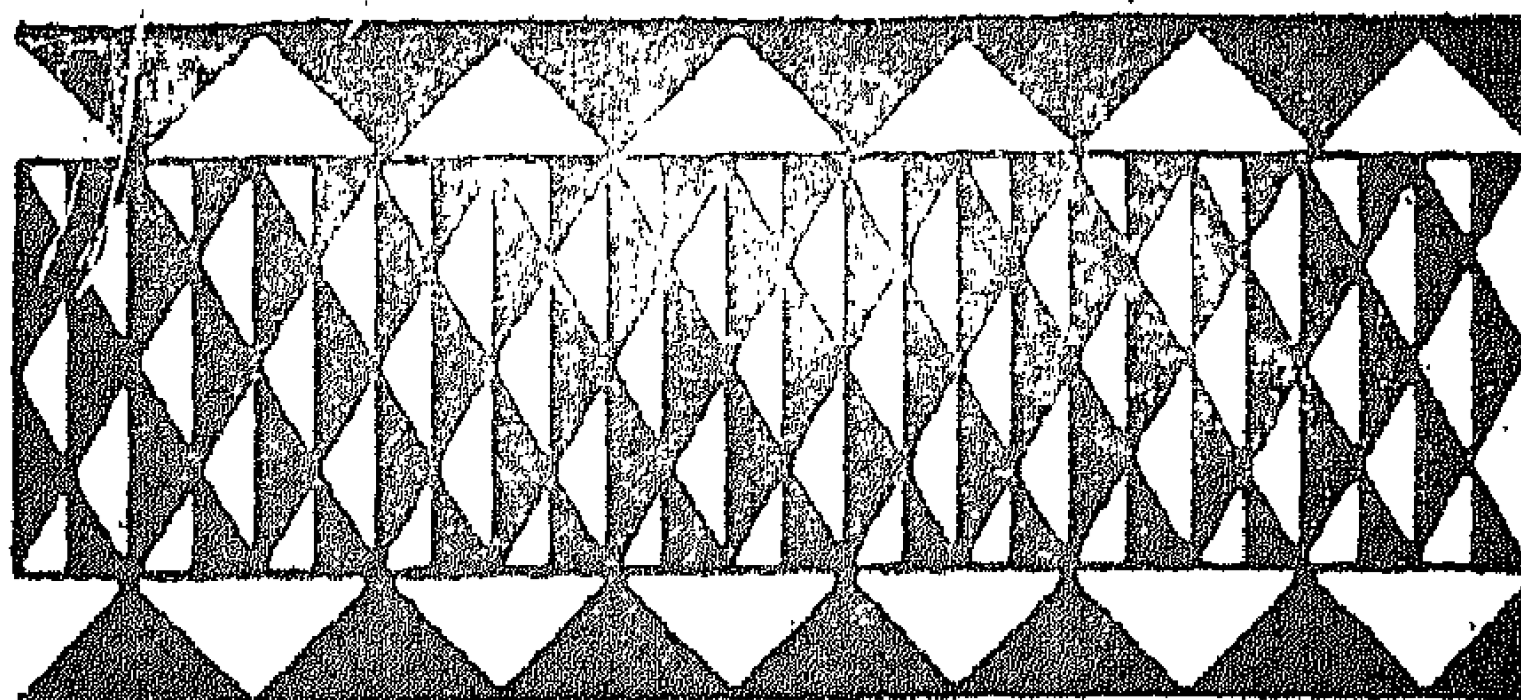
The writer presents to us a kind of panorama of the works of the artist since the forties until the present time, exhibited in «Atelier of Cairo».

Dr. Hani Gaber writes also about the works of the painter Sawsan Abu-Al-Naga in which she concentrates on the daily life of for Egyptian people, presenting the architecture with its decorative elements. **He presents also the works of the artist, Dr. Salma Abdel Aziz under the title «The Meditation of the Mind in Place».** It is an evaluation of her paintings where the conception of mass in space is expressed by the artistic means and the artist gives the vision of the traditional folk architecture with its humanistic context.



At the end Mr. Ibrahim Hilmi writes about using folk items in some of the films which were presented in the 12th Film Festival held in Cairo.

He speaks also about the **Exhibition of Traditional Arts of Marocco which was organized by the Ministry of Culture.**



(Dept, of history) at Cairo University. A scholarship enabled him to study composition at the Hochschule F. Musik in Freiburg (West Germany) with Harald Genzmer from 1950-57.

Back home he began his teaching career at the state music institutes. When the Cairo Conservatory of Music was opened in 1959, he was appointed to teach harmony. He later founded its Composition department (the first in the Arab region) and became its chairman. Simultaneously with the teaching Gamal Abdel-Rahim began a long search for an individual modern Egyptian idiom, capable of reflecting the spirit of contemporary Egypt. His) early assimilation of traditional Arab music (through his family background) directed his efforts in wedding the essence of tradition with certain polyphonic and rhythmic techniques of western 20th century music. **The resulting idiom is a very individual style, that clearly indicated its national roots and fulfils contemporary national and universal aspirations.** An eminent German critic hailed his music as a «synthesis of the Eastern spirit and Western techniques». Among his most important works we mention two Ballets : «Osiris» and «Hassan and Naima» written according to an Egyptian folk legend.

Gamal Abdel-Rahim has composed orchestral, choral, and chamber music works, ballets and incidental music, and several other works, including a musical for children. Pharaonic themes are important in his musical output. His music ranges from the deeply meditative to the warmly lyrical and the vigorously dynamic. He has received many medals, prizes and awards, including the State Prize for Composition 1973, the Order of Arts and Science 1967 etc.

Another article devoted to the memory of the late prof. Gamal Abdel-Rahim is presented by Mr. Mohammed Abdel Wahab Abdel Fattah, one of the students of the late Professor. Prof. Gamal Abdel Rahim was keen on analysing the folk music material before creating a modern artistic work. Starting from this point **Prof. Gamal Abdel Rahim was insisting to use the folk elements in his music** to assure the traditional artistic authenticity and to express the Egyptian) personality. The article contains a complete musical text of one of the works of this great composer.

★ ★ ★

In the part of the Magazine entitled **«Folklore Library»** we present a list of publications and other works of the late prof. Dr. Abdel Hamid Yunis as an introduction for presenting a complete bibliography.

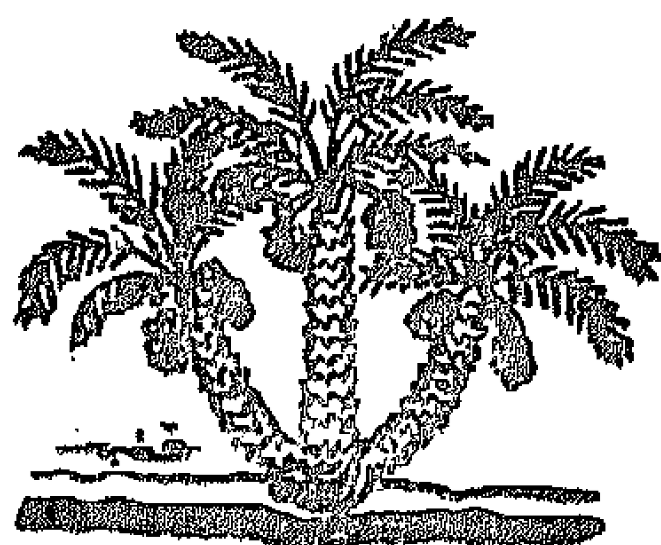
In the part of the Magazine entitled **«Folklore Magazine Tour» Mr. Abdel Aziz Rifat writes about** the studies presented during the Annual Session connected with the Feast of **the Gratitude to the Nile** organized by the Governorate of Cairo with cooperation of the Academy of Scientific Research.

This year all the celebrations and the scientific session were not accompanied by popular festivities because of the catastrophe in the Sudan.

Next, Dr. Kamal ed-Din Hussein writes about the Exhibition of Folk Medecine in Czechoslovakia, which was held in the Soviet Cultural Centre in Cairo.

Then **Mr. Kamal el-Gueli acquaints us** with the works of Omar el-Nagdi through his **paintings.** drawings, sculpture and ceramics. Omar el-Nagdi has more then one artistic specialization . Mr. Kamal el-Queli entitled his article **«El Nagdi — the inspiration of cultural heritage through spiritual values».** Omar el-Nagdi is known to have his own school in the artistic creation as well as being considered one of the first modern artists who have been using the Egyptian and Islamic folk heritage in their works.

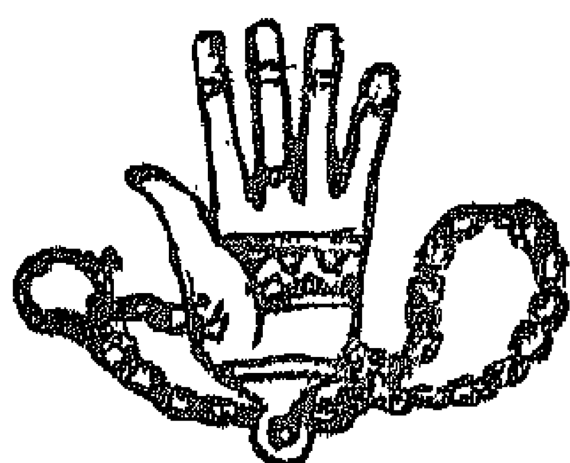
Dr. Abdel Hamid Yunis under the title «The Eulogies to the Prophet and Folk Heritage».



The next subject is about death, the only reality in human life. The researcher, **Dr. Munira Abdel Mo'nem Karawan is presenting a study on «The Conception of Death in the Greek Thought». She shows the problem in lyrics, epigrams and plays** as also in **some rituals and philosophical trends** spread **in ancient Greece .. which find their expression in art and culture.**



Next comes the second part of the study of **Dr. Hani Gaber about «The Culture of Modern Technology and the Future of Traditional Handcrafts» where the writer deals with the problem of culture exchange on different levels.** Dr. Hani Gaber explains how to use traditional crafts in modern way by organizing the centers of artistic, folk production in the domain of folk traditional crafts.



After that **Mr. Ahmed Suleiha writes an** article about an old Egyptian tale **«The Pharaoh and the Magician».** This tale is considered to be one of the last ancient Egyptian texts going back to the period before the invasion of Alexander the Great. **The tale was translated from the original papyrus in the 1985,** and published by the French Institute of Antiquities in Cairo. Mr. Suleiha devides it into two parts, constructed in one story which has its mythological, historical and artistic form.

Next it is **Prof. Safwat Kamal who presents a study entitled «The Folk Tales in the domain of Children Literature» dealing with the tales that are considered the main source of all oral narrations.** A tale carries in its literary context and development of action, the philosophical concepts, symbols and ethical values which are suitable for all ages. About **using the folk tales in children literature generally, the writer leaves the freedom of rewriting the texts.** In this situation, however, the new stories which are written on the basis of folk tales are no longer belonging to folk tales, but become a part of literature in its general meaning. The writer points out the possibilities of using the elements of folk tales in creating new stories, having motifs and symbols adopted from folk culture.

★ ★ ★

Prof. Dr. Samha el-Khouli writes about the life of the late prof. Gamal Abdel Rahim, one of the outstanding personalities in the Arabic modern music; and the national composer, deeply concerned with the Egyptian traditional music.

The staff of the Magazine share prof. Dr. Samha el-Khouli's great sorrow after the death of Prof. Gamal Abdel-Rahim.

Professor Gamal Abdel-Rahim was born in Cairo in 1924. Having studied the piano privately for many years, he decided to devote himself to music after his graduation

of the life of Professor Yunis he was usisg a special magnifying glass till it came the time when he was obliged to stop writing and started to dictate to his secretary or his students.

The article of Prof. Dr. Morsi includes some parts of this Diary writien by Professor Yunis's beautiful handwriting when he was about 20 years old. It is presented Without comment, as the materiat itself doesn't need any.

... **Next, Professor Farouk Khourshid, one of the dearest friends of Professor Yunis presents a critical study of Dr. Yunis's «A Dictionary of Folklore» which was planned to be the basis for an Arabic Encyclopedia of Folklore.** Prof. Khourshid discuses the problem cf terminology which Professor Yunis has dealt with. **The writer is demanding that the Arabic scholars and folk'orists should collaborate to realize this hope of Professor Yunis and publish this work in commemoration of his name.**

The works of Prefessor Yunis about **«Sirat Al-Zahir Beibars»** and **«Al-Hilaliya»** were the subject of the study written by **Dr. Thana' Anas al-Wugud** under the title **«Dr. Abdel-Hamid Yunis between «Al-Zahir Beibars» and «Al-Hilaliya» ; Methodological point of view».** Dr. Thana' Anas al-Wugud assures that Professor Yunis prefered to use functionalism as a method to show the role cf «Sirat» in folk culture. **Professor Yunis was presenting folklore with its different sides as a cultural trend which has its continuity through ages.**

Next comes the article by **Mr. Mustafa Sha'bad Gad about «The Four Projects which Prof. Yunis has not Completed».** Mr. Sha'ban was a secretary and a student of Professor Yunis during the last years.

The first project concerned the writing of **a book on folk literature** Which would include all the branches covering this subject with presentation of all kinds of folk literature and all possible realtions between them.

The second project concerned writing a book on «**Arabic** Chivalry». The interest in this subject can be traced in Professor Yunis's early years of age as he was grown up in an environment well acquainted with Arabic horsemanship and chivalry.

The third project was an ambitious work about an «**Andalusian Encyclopedia».** The aim of this work was trying to shed light on the long period the Arabs spent in Spain, where the two cultures intermingled. Because of this, many types of literature and of art as well as customs and manners developed.

The forth project was connected with a book about «**Haroun al-Rashid** — a Legend of **the Golden Age».** The work was nearly finished and was going to be sent to the publisher.

Professor Yunis deals with this historical personality, in which the folk imagination is so closely intermingled with historical facts. Story tellers and their narratiods played an important role in creating the characteristic features of Haroun al-Rashid Who became an outstanding personality in Eastern and Islamic history. This fact creates a difficulty in writing about him.

Another interesting subject is the combination of reality with imagination as appearing in Prophet Mohammad's «Sirat». The events of «Sirat» made most of the commentators as well as poets and authors of the eulagies describe the different and numerous types cf his miracles. **The researcher, Magda Qandil presents her article entitled «The Eu-**logies to the Prophet» «Al Madaeh al Nabaweyah») **dedicated to the memory of Professor Abdel Hamid Yunis.** The subject was taken from her MA thesis which she was preparing under the supervision of Professor

THIS ISSUE

This issue appears while hte staff of the Magazine is in deep sorrow after the death of Professor Dr. Abdel Hamid Yunis. The late Professor was the founder of this Magazine and its editor-in-chief when it first appeared in January 1965.

This issue includes a number of studies and articles written by some of Professor Dr. Yunis's students, followers and friends. These studies deal with different sides of this great pioneer's thoughts and works. He has established, by his scientific efforts, the methods used in the studies of Arabic folk literature and folklore.

In the following numbers of the Magazine we intend to publish other studies dealing with different sides of our Professor's efforts and works.

This issue opens with one of the articles which were written by the late Professor. The article deals with «**The Folk Drama**» as a humanistic expression connected With the beliefs and rits. **Using a historical perspective Professor Dr. Yunis writes about the origins of folk drama in old African, Indian and Japanese societies as well as its roots in the ancient** Egyptian and both Greek and Roman civiliza**tions and its modern forms in the East and West.**

Professor Dr. Yunis finally stresses that folk literature in its long course has included authenticity, creativity and esthetical values.

Professor Dr. Abdel Hamid Yunis is well known in Egypt and the Arab world as a professor, writer, critic and beloved lecturer, but it is very few who know Professor Yunis just as a man of high human values. ...

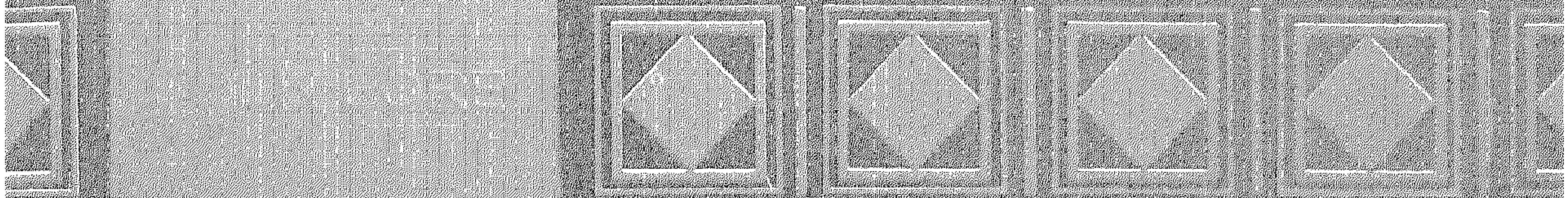
...*Professor* **Dr. Ahmed Morsi, one of the nearest students of the late Professor during more than 25 years writes about the humanistic sides of the life of Professor Yunis.** His article has the title «**Who engenders hasn't died**». In this article Prof. Dr. Morsi presents some sides of the great efforts which Professor Yunis has made in the course of his life since the accident which caused the loss of his sight. **Prof. Dr. Morsi writes about the Diary of Professor Yunis which was written in Dr. Yunis's handwriting before he had lost his sight completely.** In this early period

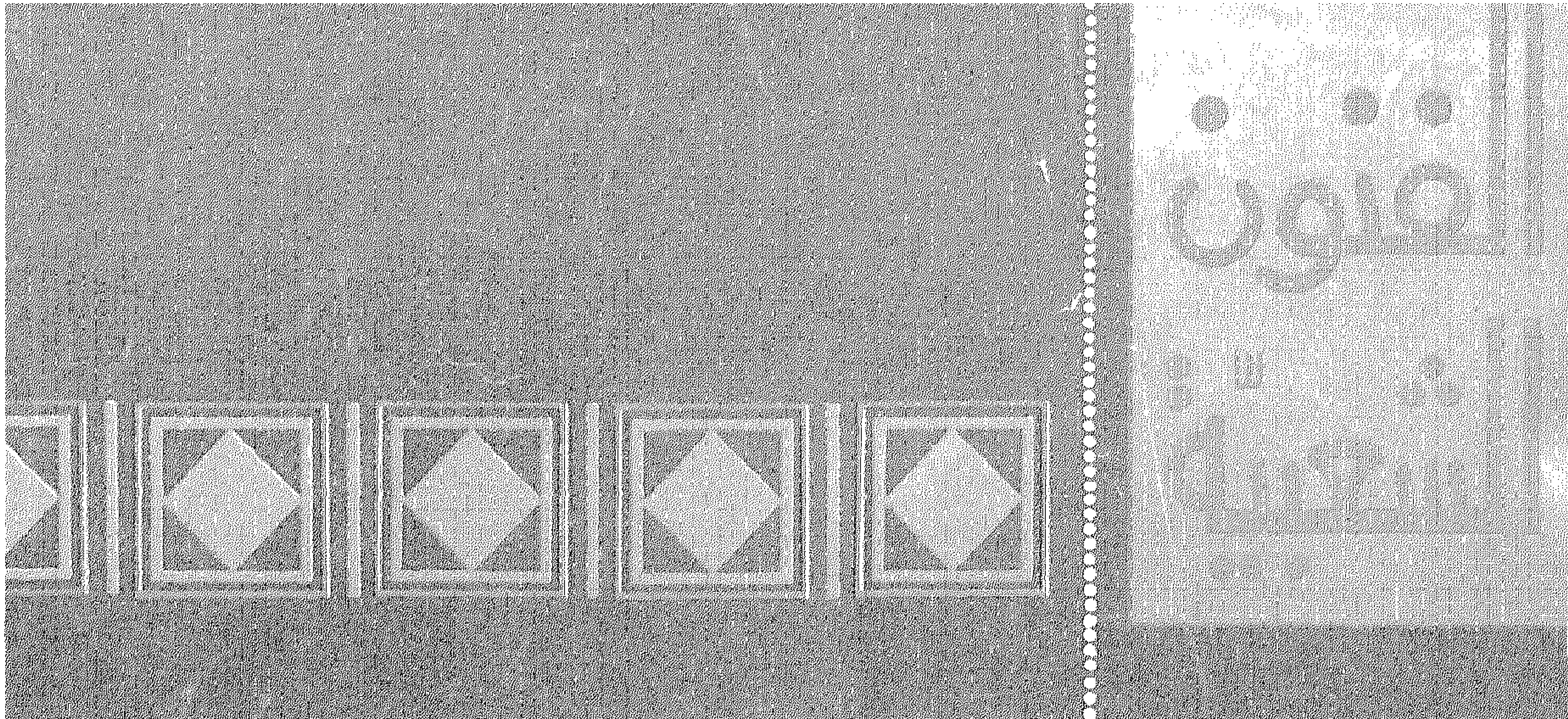
A quarterly Magazine, Issued by :
General Egyptian Book Organization
October, November, December, 1988,
Cairo



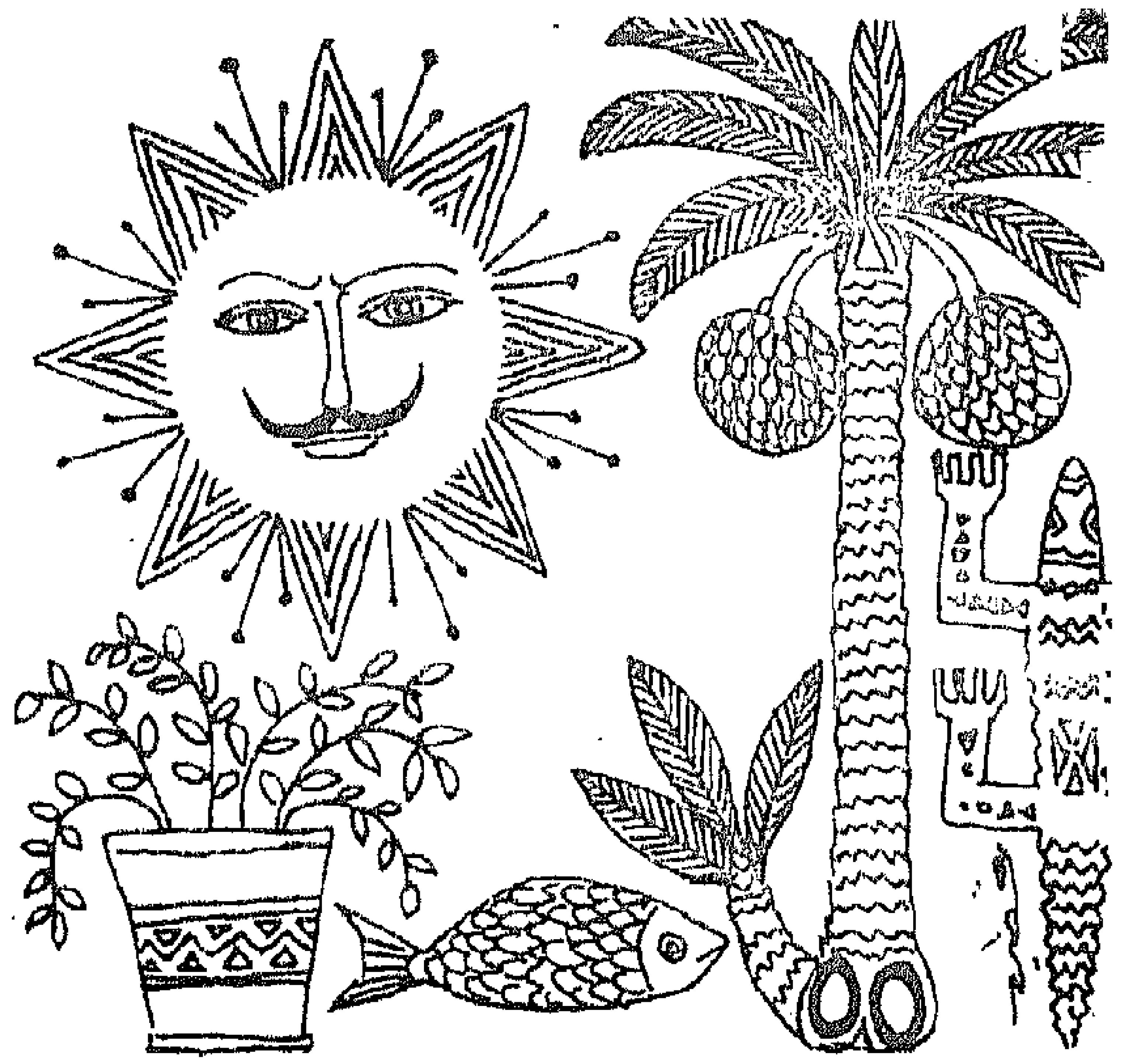


رقم الايداع
١٩٨٨/٦٢٨٣




الفنون
الشعبية





الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥ الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

العدد السادس والعشرون

يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٩

فهرس

صفحة

العدد ٢٦ : يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٩

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
ـ د. سلمى عبد العزيز
ـ د. هانى جابر
ـ د. مها محمود النبوى الشال
ـ محمود مصطفى عيد
ـ صفوت عبد الحليم على

● صورة الغلاف :
من أعمال الفنان وفيق المنذر

● ظهر الغلاف :
لوحة من فن المرسمات الاسلامية

هذا العدد

تستهل المجلة هذا العدد بمقـــال للأستاذ/محمود النبوى الشال « الفنون الشعبية التشكيلية أداة أساسية للكشف عن الحقائق الكونية والقيم الجمالية » الذى يوضح فيه موقف الفنان الشـعبى التشكيلى من الكون ، وكيف يتسأمل آفاق الكون الفسيح ، ويعبر عما يدركه فى عمـــله الفنى ٠

ويتناول المقال العملية الابداعيـــة عند هذا الفنان الشعبى من خلال بحثـه عن الحقائق فى تجربته الفنية التى يبـذل فيها جهدا كبيرا فى محاولة لتشـــكيل موضوعاته مستخدما فى ذلك عددا غـير قليل من الرموز والصفات المعنـوية التى يوضح عن طريقها ما يكونه فى خياله من حقائق وصور تشتق من الواقع ، ولكنها بعيدة عن محاكاته ، كل ذلك فى ثنايا لغة تعبيرية يترجم بها مشاعره الذاتية ،وفيما يريد أن يثيره أمام المتلقين من فكر ووعى٠

ويعبر الفن الشعبى التشكيلى أكثر ما يعبر عن قضايا حيوية ، واحتياجات ملحة هى مراد المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة بسيطة ، حيث يرى الأستاذ/محمود الشال أن الحقيقـة الفنية هى هدف الفنان الأساسى ، وفى مجـــال الحقيقة الفنية ينبغى ألا نقبل الا ما هو صحيح ومنسق ، ونرفض كل ما هو باطل أو زائف ٠

وتأتى دراسة الدكتورة/سـلمى عبد العـزيز عن (جماليات فى المرسمات وجذوره الشعبية) حيث توضح الدراسة كيف أن فن المرسمات هو الحركة الابداعية الأولى فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن « الفن » ٠

فالخاصـية الأولى التى يتميز بهـــا (**فـن المرسمات**) هى خاصية ترجمة التجربة الانسانية فى الحياة من خلال التعبير عنها **بوحدات تشكيلية** مفهومة فى المجتمع ٠ فهو واحد من الفنـــون التى تتأكد فى هويتها البيئة بكل وضوح ٠

كمـــا تتناول الدراسة خصائص هـــذا الفن وعناصره ، وخصائص المأثور الشعبى وانعكاسه فى تحديد الشكل النهائى لتلك العناصر وارتباط هذا الفن بعناصر من البيئة التى يعبر عنها ٠

وتقدم الدكتورة/ ســـــلمى عبد العزيز فى دراستها نماذج من الابداع الفنى المصرى لعـــدد من الفنانين المصريين ، موضـــحة أن الرؤية الجمالية للأشياء فى الطبيعة تفرض على الفنـان القيام بوضع منهج تجريبى واع فى سبيل أعمال تنتمى فى النهاية الى شخصه وأسلوبه ٠

وتبرز الدور الأساسى الذى يلعبـه عنصرى الزمان والمكان فى عمليات التعبير الفنى ٠

كما تناولت الدراسة فى النهاية ـ العنـــاصر الأساسية لفن المرسمات فى مصر وتطوره عبر الحقب التاريخية مع توضيح لعملية التواصـــل والأصالة فى هذا الابداع ، وارتباط ذلك الفـــن الشعبى ، وكيف أن المجال الفنى لكثير مـــن الفنانين أصبح يدور حول العناصر الفولكلورية للتعبير عنها بقيم تشكيلية ٠

ـ وعن (الوجـدان الشـــــعبى فى حكايات حارة نجيب محفوظ) يقدم د٠ كمـــال الدين

حسين دراسة عن « حكايات حارتنا » للكاتب الكبير نجيب محفوظ وكيف حاول محفوظ فى أعماله الروائية عن الحارة القاهرية أن يجعل من الحارة اطارا لتاريخ المجتمع المصرى منذ بداية هذه القرن حتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، واصفا ومحللا بنيته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وعوامل التغير الاجتماعى التى أثرت فى تلك البنيات وظواهر هذا التأثير من خلال تصويره الروائى لجوانب مجتمعه ٠

وقد اهتم نجيب محفوظ فى (حكايات حارتنا) برصد أحداث ومواقف الفترة الزمنية المواكبة لثورة ١٩١٩ حتى وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ ٠ وقد قدم د٠ كمال الدين حسين تحليلا دقيقا لحكايات نجيب محفوظ فى هذا العمل الفنى من أعمال نجيب محفوظ محللا كل حكاية وموضحا أحداثها ، وفنية هذا الكاتب العالمى فى صياغة تاريخ مجتمعه وأحداثه صياغة فنية متميزة وبأسلوب عربى رصين يتراوح بين بساطة الكلمة وعمق دلالتها ، كما تمثل نجيب محفوظ أيضا فى هذه الرواية أسلوب الحكايات الشعبية فى شكل النوادر الشعبية ، حيث صاغ بعض المواقف فى حكايات قصيرة موجزة ساخرة ٠

وقد قدم د٠ كمال الدين حسين ملخصا لحكايات حارتنا موضحا ما تقدمه كل حكاية من عناصر اجتماعية وتاريخية مبينا فى الوقت نفسه العادات والتقاليد التى تسود الحارة ، التى تعد عنده بمثابة صورة مصغرة للمجتمع المصرى ككل ، المجتمع المصرى بثقافته الشعبية التى تمثلها أديبنا الكبير فى وجدانه فجاءت صورة صادقة معبرة عن هذا الشعب العريق٠

ويقدم الدكتور / ابراهيم أحمد شعلان دراسة نقدية لكتاب الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس (مجتمعنا ٠٠ فى تيار البحث حول الشخصية المصرية) الذى صدر عام ١٩٦٥ ، حيث يحلل د ٠ شعلان فى هذه الدراسة موضوعات هذا الكتاب على أساس محورين أساسيين هما : المحور الاجتماعى والمحور الأدبى ٠

يتناول المحور الاجتماعى الواقع الطبيعى لمصر والعادات والتقاليد التى تنظم أشكال العلاقات الاجتماعية ، وأنماط السلوك الاجتماعى ، وما واجه هذه العادات والتقاليد من تغيرات ترتبط بالتغير الثقافى والاقتصادى والسياسى الذى مرت به مصر ٠

كما أوضح الكتاب دور الفلاح المصرى فى الحفاظ على الكيان الاجتماعى المصرى ، ودور القرية المصرية فى الحفاظ على السمات الرئيسية للشخصية المصرية ، حيث قدم المؤلف نماذج من تلك العادات والتقاليد مما يمارس فى المناسبات العائلية أو الاحتفالات العامة مثل الموالد ، الى غير ذلك من أنماط الممارسات العامة فى القرية أو المدينة ٠

وتناول الكاتب المحور الثانى الذى يقوم عليه الكتاب : وهو المحور الأدبى أو الثقافى موضحا الدور الذى قام به التاريخ الشفاهى للأمة ، من تعبير عن المجتمع من الداخل ، وبخاصة فى أشكال التعبير الأدبية الشعبية بقيمها الفنية والجمالية ، فالأدب الشعبى هو التعبير المباشر عن فكر هذا المجتمع ، وفيه تندرج أحلام الشعب المصرى ومثله وتجاريبه ٠

والثقافة الشعبية هى الأساس عند الدكتور يونس الذى اعتمده فى محاولة دراسة نفسية المجتمع ، والثقافة ــ فيما يرى ــ لا تعنى التراث المدون فى الكتب فقط ، ويرفض الرأى الذى ينادى بانقسام المجتمع الى مثقفين وغير مثقفين، ويذهب الى عدم صحته ٠

كما تناول الكتاب أشكال الأدب الشعبى من فنون الملاحم العربية وأشكال الأدب الريفى وأدب المدينة ، واللغة واللهجات ٠

وفى النهاية ما زال الكتاب الذى صدر منذ نحو ربع قرن من الزمان يشكل ركيزة أساسية من ركائز دراسة الشخصية المصرية والنظر الى المجتمع المصرى من خلال ابداعاته الأصيلة ومكوناته الثقافية التاريخية ٠

وفى مجال اهتمام الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس بدراسة الأساطير يتناول

الباحث / ابراهيم حلمى هذا الجانب المهم من اهتمامات الدكتور يونس ، مبينا الدور العلمى الذى قام فى ربط دراسات علم الفولكلور فى مصر بعلم الأساطير ، وهو دور رائد تصدى له أستاذنا الدكتور يونس بصبر ومثابرة .

فالعالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور يجب عليه أن يكون من الدارسين الثقاة للأساطير العالمية مثله فى ذلك مثل دارس الملاحم الشعبية كما أن كثيرا من العادات والتقاليد ترتبط فى أصول ممارستها بالأساطير .

وقد تناول الباحث / ابراهيم حلمى فى دراسته لمنهج الدكتور / يونس فى دراسة الأساطير مناهج البحث والمدارس المتعددة التى قدمها وشرحها د . يونس فيما كتبه عن الأساطير العالمية ، وما قدمه من دراسات عن الأساطير العربية حيث يرى الدكتور يونس أن بقايا من العناصر الأسطورية ما زالت حية فى تراثنا الثقافى ومعاشة فى حياتنا اليومية .

وعن حكاية (الصياد والعفريت) يقدم لنا الأستاذ / عبد التواب يوسف دراسة مقارنة لهذه الحكاية كما وردت فى ألف ليلة وليلة ، و « حكاية الشبح فى الزجاجة » التى وردت ضمن مجموعة الأخوين جريم للحكايات الشعبية الألمانية .

والعملان من أجمل القصص التى فتنت الأطفال شرقا وغربا ، فقد أقبلوا عليها فى لهفة بالغة ، الأمر الذى دفع كثيرين الى اعادة صياغتهما بصورة أو بأخرى ، بل استوحى منهما البعض عددا كبيرا من الأعمال الحديثة والمعاصرة .

ويرى الأستاذ / عبد التواب يوسف أن استخدامنا للحكايات الشعبية للأطفال والكبار يجب أن يتسم بحذر شديد ، ولابد لمن يتجاسر على الاقتراب منها من قدر كبير من الوعى والفهم لهذه الأعمال الكبيرة التى ما كان لها أن تعيش لولا ذلك القدر الفريد من الحكمة المبثوثة فيها ، والتى قد لا نتبينها الا بعد دراسة طويلة متأنية

وتمثل حكايتى (الصياد والعفريت) و (**الشيخ فى الزجاجة**) فى مجملهما حكاية الصراع بين (**المارد**) و (**الانسان العادى**) وهو موضوع مطروح – كما يقول الكاتب – فى كل الحكايات الشعبية ازاء ذلك الخوف الذى يعترى الصغار فى مواجهة الكبار ، ولا يرى الأطفال من سبيل للافلات من سيطرة العمالقة اللهم الا بخداعهم والتفوق عليهم بالحيلة والخداع .

ويقدم الأستاذ / عبد التواب يوسف تلخيصا دقيقا للحكايتين فى النهاية .

وفى دراسة (المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية) يقدم الأستاذ / عدلى محمد ابراهيم الصياغة الفنية للغة الفنية التى تتم عن طريقها رواية أى شكل من أشكال التعابير الشعبية .

ففى الحكايات الشعبية نلاحظ أن بعض هذه الحكايات يعتمد الى حد ما على صياغة بعض الأحداث أو العناصر فى كلمات لها قافية تؤدى بطريقة منغمة . وقد تناول الأستاذ / عدلى ابراهيم نماذج من هذه الحكايات التى وظفت فيها المقاطع المنغمة بشكل واضح .

يشير الكاتب تساؤلا مهما حول مدى اعتماد الحواديت فى الماضى على الشعر الشعبى ، وهل كانت تمزجه بالنثر ؟ وهل كان المؤدى أو راوى الحكاية الشعبية مثله مثل مغنى السيرة يؤدى ويغنى فى الوقت نفسه ؟ ومن خلال النماذج الثمانية لحكايات شعبية مصرية يطرح الكاتب اجابة لهذا التساؤل المهم فى دراسة اشكال التعبير الفنية فى الأدب الشعبى بعامة والحكايات الشعبية بصفة خاصة .

وفى مقال (الأغنية الشعبية .. قراءة فى أشكال الدلالة) يثير الباحث وليد منير تساؤلا حول هل هناك ما يمنع من تحليل الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا جماعيا بدءا من المعطيات نفسها التى توجه مسارنا نقادا أو باحثين عند تحليل النص الشعرى لمبدع فرد ؟ وعلى هذا الأساس يحلل فى مقاله نماذج من الأغانى الشعبية المصرية التى تؤدى فى مناسبات متنوعة ، مبينا أن من وظائف الأغنية الشعبية الكشف عن صورة بناء المجتمع .

وفي مجال (الألعاب الشعبية والمهارات الجسميه والسيرك) تواصل المجله نشر دراسة الأستاذ/احمد رشدى صالح عن هذا الموضوع الذى سبق ونشرت المجلة الجزء الأول منه فى العدد الاسبق (٣٤) ، وفى هذا الجزء من الدراسة يتناول الاستاذ/رشدى صالح ألعاب السيرك من حيث أنها ألعاب خارقة للعادة ، أى أنها لا تندرج تحت ما نسميه بالإلعاب البسيطة ، كما أنها تعتمد فى التدريب على القيام بحركات جسميه خارقة للعادة أيضا ، كما أنهـا تمتزج بفنون أخرى منها فنـون التهـريج والرقص والغناء .

وقد أوضح الأستاذ رشدى صـالح أنواع هذه اللعبات وتاريخها وأشكال أدائها ، كما شرح فنون التهريج والفكاهة الشعبية وما تضمنه الأدب الشعبى من فنون النوادر المرحة والطرائف الساخرة والنكات على اختلاف فنونها ، وفنون الكاريكاتير والرسم الشعبى الساخر .

كما تضمنت الدراسة شرحا لهذه الفنـون ومجالاتها وأصولها التاريخية ، ومـا ورد فى كتب المؤرخين العرب من وصف لهـا ، ومـا تضمنته دواوين وقصائد الشعراء من تسجيل لمثل هذه النوادر الساخرة ، او وصف لبعض الأحداث التى تثير السخرية والضحك ، كمـا أورد نماذج أخرى من أعمال الكتاب الظـرفاء والمثقفين أهل الفكاهة وأصحاب الطـرائف الشهيرة .

رحم الله الأستاذ/رشدى صالح وجـزاه الله خيرا عما أضافه لدراسات المأثورات الشـعبية المصرية بمجالات متعددة من البحـوث الرائدة فى معرفة خصائص وأنماط الابداع الشـعبى المصرى .

وعن (التراث الشـعبى والأوبرا) يقدم الأستاذ / صفوت كمال بعض العروض الفنيـة التى قدمت خلال هذا الموسم على المسرح الكبير بالمركز الثقافى القومى ـ دار الأوبرا المصرية ـ والتى تضمنت جوانب من التراث الشـعبى العالمى ،وبخاصة عرض المسرح اليابانىالتقليدى (الكابوكى) الذى يعتبر من العروض الفنيـة التقليدية المتميزة فى التراث الدرامى الانسانى

كما تضمن مقال الأستاذ / صفوت كمال عرضا وتحليلا لما قدمته **فرقة الرقص الهندى الشعبى** من عروض تميزت بهـا الهند فى فنونها منـذ القدم حيث تحمل هـذه العروض الأصـول التاريخية البعيدة لتلك الرقصات فى أداء درامى له دلالة الشعر الغنائى المصاحب له كما يحمل فى مضامينه التعبيرية دراما القصة الاسطورية التى يرويهـا الراقص أو الراقصـة بالحركات الايقاعية .

كما تضمن المقال عرضـا لبعض العروض العالمية الأخرى التى تناولت موضـوعات من التراث الاسطورى العالمى ، مثل العرض الألمانى للاسطورة الاغريقية (سيزيف) ، وعرض فرقة باليه القاهرة لجوانب من الأسطورة العراقيـة جلجاميش» **علاوة على عرض الفرقة الاندونيسية عن ملحمة (رامايانا)** تلك الملحمة الكلاسيكية التى تعد تعبيرا فنيـا متكاملا غنيا بالمواقف الدرامية والأحداث والصراعات ، حيث تعـد من أكمل وأقدم الملاحم الانسانية وتتكون من أربعة وعشرين ألف بيت من الشعر فى اللغـة السنسكريتية القديمة .

وأبرز الأستاذ صفوت كمـال فى مقالتـه ارتباط فن الأوبرا منذ نشأته فى أواخر القرن السادس عشر بالتراث الشـعبى الانسانى من خلال الأساطير والحكايات الشعبية العالمية .

وعن العمارة الشعبية المصرية فى مدينة القاهرة وما تزخر به من فنون تقليديه تحقق التواصل الثقافى فى الابداع الشـعبى المصرى يتناول المهندس / محمود مصطفى عيد موضوع (التزاوج الفنى فى منزل شـعبى بمنطقـة « أبو العلا » بالقاهرة) حيث قام بدراسـة هذا المنزل القديم وما يتميز من نقوش زخرفية وأشغال خرط الخشب فى المشربيات التى تزين واجهاته .

ويحلل المهندس / محمود عيد تلك الزخارف موضحا مكوناتها الفنية وأصولها التاريخيـة داعيا الى الحفاظ على هذا المنزل وغيره من البيوت الشعبية التى تعتبر ثروة قومية فى حد ذاتها ، وبخاصة أنها تعانى من سوء الاستخدام وعدم الرعاية أو الصيانة .

وقد أوضح المقال مدى ثراء هذه المنازل بفنوننا التقليدية وتراثنا الحضارى ، كما اظهر شدة الحاجة الى الحفاظ على هذا التراث الفنى الذى يتعرض للاندثار • والمقال برسومه التوضيحية وصوره الفوتوغرافية يعد دعوة لمحافظة القاهرة ووزارة الثقافة لرعاية هذا النمط من المنازل الشعبية الفنية قبل أن يندثر •

وفى مجال (لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها على فنوننا التشكيلية الشعبية المعاصرة) تتناول الدكتورة / مها محمود الشال هذا الموضوع ، حيث تتبعت تلك اللعب بأشكالها المختلفة عبر حقب التاريخ المصرى البعيد ، فلقد عنيت الحضارة المصرية القديمة بلعب الأطفال المنفذة من الطين ، حيث تم العثور على كثير من هذه اللعب على هيئات متعددة ، فى أشكال تعبر عن أنواع مختلفة من فصائل الحيوانات والطيور والعناصر الآدمية ذات السمات الخاصة التى تتميز بصبغتها الفريدة المتميزة •

وقد قدمت الدكتورة مها تحليلا لأهم الملامح البارزة فى لعب الأطفال الشعبية المصرية القديمة ، من حيث بساطتها ورقتها ورمزيتها، الى غير ذلك من خصائص فنية حرص الفنان المصرى القديم على تحقيقها فى تلك اللعب الفخارية • ثم تناولت هذه اللعب فى التراث القبطى وخصائصها فى تلك الحقبة التاريخية التى شهدت تأثرا بالحضارية الرومانية ، وكيف أن هذه اللعب تميزت بالبعد عن الواقعية واللجوء الى التعبيرات التجريدية والنزوع الى الجانب الرمزى مع مراعاة البساطة العامة فى الخطوط والمساحات والكتل والاعتماد على التعبير الحر ، وغير ذلك من خصائص هذه الحقبة التى برزت فيها الروح الشعبية،وظهرت خلالها المسحة الدينية فى كثير من المنتجات الفنية •

وفى تراثنا الاسلامى أوضحت الدراسة قيمة الفخار والخزف وانتشاره وتطوره وخصائصه الفنية المتميزة بأنماطه المتعددة وأهم السمات التى تميزت بها لعب الأطفال فى الفن الاسلامى فنيا وتقنيا ، وكيف اتسعت رقعة الأعمال الفخارية الفنية ابان الحضارة الاسلامية ، والى أى مدى ركز الفنان الاسلامى على الجانب التعبيرى القوى عند تمثله لمقتضيات اللعب مع اخضاعها لطبيعة الأطفال وميولهم •

وقد تناولت الدكتورة / مها الشال هذا الموضوع تناولا وافيا موضحة دور هذه اللعب فى تربية الأطفال وأهمية توظيفها من جديد فى عمليات التربية الفنية والتعليم فى المدارس ، كما قدمت اقتراحاتها لتحقيق المنفعة العامة والتربوية من تطوير تلك اللعب واستخدامها •

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/ مراد عبد الرحمن مبروك عرضا لكتاب (استلهام الينبوع •• المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية) وهو الاتجاه الذى أخذ فى التبلور فى الآونة الأخيرة فى التوجه نحو العناصر التراثية ، سواء كانت هذه العناصر تراثا أسطوريا أم فولكلوريا أو دينيا أو تاريخيا ، بغية استلهام هذه العناصر وتوظيفها فنيا فى نسيج العمل الأدبى ، وهو الأمر الذى جعل العديد من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية تتجه الى دراسة هذه الظاهرة • ومنه هذا العرض لتلك الدراسة للأستاذ عبد الرحمن بسيسو التى تتناول قضايا الواقع العربى الراهن بشتى صوره وأشكاله من خلال الرواية الفلسطينية التى وظفت التراث الشعبى توظيفا فنيا •

وفى هذا العرض يقدم الأستاذ / مراد مبروك تحليلا متأنيا للدراسة موضحا لتبويبها ومتعرضا للأعمال التى تناولها الكاتب فى ثنايا دراسته التى تزخر بمختلف الأنواع الشعبية من خلال الأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية التى يعود أغلبها الى الحضارة الكنعانية الفلسطينية القديمة ، حيث كانت هذه المصادر محورا لكثير من الأعمال الفنية الروائية المعاصرة التى تمثلها الروائيون الفلسطينيون لتحمل هموم الجماعة القومية •

وفى جولة الفنون الشعبية بالمجلة يقدم الدكتور / هانى جابر عرضا لبعض أعمال الفنان / وفيق المنذر ، اختار لها عنوان (المرأة الشعبية فى عيون الفنان وفيق المنذر) حيث

تقف المرأة الشعبية كملامح ومعان خلف موضوعات هذا الفنان وألوانه ٠

فأول ما يلفت النظر فى أعمال الفنان المنذر هو الانفعالات البادية بثقة على وجوه النساء ، كما أن جسم المرأة هو أيضا من أبرز ما فى لوحات المنذر ، فالمرأة عند الفنان تشكل جزئية محورية فى خياله الفنى لها معالمها الفنية والجمالية ٠

كما تتضمن الجولة أيضا عرضا للاحتفالات التى أقيمت فى ذكرى « يوم الأرض » الفلسطينية وما تضمنته هذه الاحتفالات من عروض الفنون الشعبية الفلسطينية ، وقد تناول الباحث / ابراهيم حلمى هذه العروض بالوصف والتحليل موضحا أهمية الفنون الشعبية فى التعبير عن وجدان الانسان الفلسطينى وكفاحه من أجل تحرير أرضه السليبة ٠

ومع دخول شهر رمضان المبارك يقدم الباحث / صفوت عبد الحليم على عرضا لأنواع الفوانيس التى تصنع بمناسبة هذا الشهر الكريم وأشكالها مبينا أن الفانوس الشعبى المصرى الملون أصبح سمة مميزة لاحتفالات المصريين بليالى شهر رمضان المبارك ٠

فالفانوس يعطى لليالى شهر رمضان فى مصر حيوية وبهجة ، وله تقاليده وأغانيه الخاصة ٠٠ كما تعددت أشكال الفوانيس وتنوعت حتى أصبح لفانوس رمضان أكثر من عشرين شكلا تتنوع فى أحجامها وفى وظيفتها الفنية والجمالية احتفاء بهذا الشهر الكريم ٠

وفى نهاية الجولة يقدم الباحث / عادل ندا عرضا لرسالة الماجستير المقدمة الى المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ،والتى أعدها الباحث / وهيب محمد لبيب عن اللعب بالعصا ٠٠ وتتضمن الرسالة دراسة للعناصر الدرامية للتحطيب باعتباره مصدرا أساسيا من مصادر الابداع الشعبى المصرى ٠

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

الثمن : ١٠٠ قرش

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٣٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

الفنون الشعبية التشكيلية

أداة أساسية للكشف عن الحقائق الكونية والقيم الجمالية

محمود النبوى الشال

من أهم السمات التى نلمسها فى الفنان الشعبى التشكيلى بخاصة وفى بعض الفنانين الآخرين بعامة أنهم يكثرون من النظر والتأمل فى آفاق هذا الكون الفسيح الذى يسعهم ويسع جميع المخلوقات التى تعيش بين ظهرانيه بعين مفتوحة وحس عميق وبصيرة واعية بغية القاء الأضواء والسعى الى ادراك الحقائق الكامنة خلف كل مظهر من مظاهرها ٠

وكثيرا ما يركز الفنان الشعبى على قطاع بعينه من قطاعات الحياة المحيطة به كى يكشف بمحض تفكيره عن جوهر الحقيقة التى يتميز بها ذلك القطاع ، وهكذا نرى حرصه الذى لا ينفك من متابعة الرؤية لاستلهام هذه الغاية وللوصول الى السر العظيم الذى يساعد فى الهامه وتطلعه الى الحقائق الفنية الشعبية من وراء الغيب ٠

وكلما أخذ الفنان الشعبى التشكيلى نفسه على مأخذ الجد فى تجربته الصادقة مع العمل الفنى ، فانه لا يشعر بمجرد السرور والمتعة والتأثير فحسب ، بل بقدر ما يحرزه من معرفة وتعلم المزيد من ادراك الطبيعة وحقيقتها الانسانية فى أبعد أغوارها وأعمق أبعادها ، وما يكشف اللثام عنه من آيات الحكمة وغرائب الأسرار وعجائب الصور التى يحار فيها العقل الذى ينفذ الى جوهرها من خلال تجربة الفنان الشعبى الملهم ، الذى يؤمن بالحقيقة الفنية التى يستخلصها ويعبر عنها بكل ما يملك من قدرة ايمانية وشفافية روحية ٠

ومن هنا يكون للفنان الشعبى الفضل فى ازالة تهمة السطحية والتفاهة والسذاجة عن العمل الفنى ، مؤكدا نفاسته وفائدته وجدواه ، كلما مارس تبعته فى الكشف عن الحقائق المرتبطة بالحياة التى يفشل غيره فى الحصول عليها والانفعال بها ، والاحساس بأهميتها كمطلب حيوى لاغناء عنه ٠

وبوسعنا فى هذا المجال أن نقدم عرضا واضحا ينير أمامنا الطريق عبر تاريخ الفنون الشعبية التشكيلية ومن خلال رحلة الفنانين الشعبيين على مر أجيالهم المتعاقبة ٠ ومع ذلك فهناك من يزعم أن الفنان الشعبى التشكيلى لا يعرف شيئا عن الموضوعات التى يصورها ، وأن الفن الشعبى التشكيلى فى حد ذاته ما هو الا ضرب من ضروب

اللهو والعبث ، واستهلاك الوقت ، وتبديد الطاقة التى يتمتع بها الفنان باهدار نشاطه وجهده ، وأن حصاده يصبح فى النهاية عديم الجدوى ، على حين نجد من يقول بعكس ذلك ، ويخلعون على الفن والفنان الشعبى التشكيلى أهمية خاصة وقيمة رفيعة ، حيث أن هذا الفنان يملك القدرة بطبيعته وفطرته ، كما يملك حسن الاستعداد للتعبير عما هو متسم بالكلية والشمول فى ظل السلوكيات الحميدة والأخلاقيات القويمة ٠

وحينما نمس حقيقة الفن الشعبى التشكيلى فلا بد أن نميز بين حقيقتين ، **الأولى هى حقيقة الواقع وصورة الطبيعة الوصفية كما هى دون تغيير** ، والفنان الشعبى ليس من فلسفته ولا من شيمته أن يعول على هذه الحقيقة الواقعية المبنية على المطابقة ، بقدر ما يتجه بعمله **الى حقيقة فنية أخرى من نوع خاص ، يميزها عن الحقيقة المنظورة المباشرة** ، لأن الفنان الشعبى يتمتع بتفكير خاص متميز ، كما يعتمد على قدرته على العطاء الفريد بسخاء ، وعلى حل مشكلة الرؤية المباشرة والنظر العادى المألوف الذى اعتاده كثير من الناس ، موازنا بنظرته الحرة المجردة التى تبتعد عن كل ما يشبه التقليد والمجاراة الآلية ، وعما يتمشى وهذا النسيج ، وتلك هى لغة الفن الشعبى فى التعبير عن الحقيقة الفنية ، وهو مما يحسب للفنان الشعبى لا عليه ، اذا أردنا أن ننصفه وننصف الحق معه ، وأنه بهذه المنزلة لا يكون كاذبا ، لأنه يثبت بذلك مدى ايجابيته وقوة شخصيته ، ويلقى عن كاهله صفة التقليد والنسخ من الطبيعة ، كما يزعم البعض ، ولكنه صادق مع نفسه وحسه ٠

والفن الشعبى فى حقيقة الأمر ما هو الا مزيج من واقع منظور يتم اختلاطه وانصهاره مع الرؤية الذاتية الخالصة التى يختلف فيها فنان عن فنان آخر ، وهنا نجد أن العمل الفنى الشعبى التشكيلى الناتج نسيج وحده ، واستبصار جديد ، وعمل غير مسبق ، وليس مسايرة حرفية آلية مطلقة للواقع التقليدى المألوف ، ومن ثم فان الفنان الشعبى التشكيلى يلجأ الى صبغ انفعالاته الذاتية بصبغة موجبة لا سالبة ، ويلبس أشخاصه وعناصره كسوة جديدة على هياكله الأصلية وبهذه المنزلة يحقق نزعته وفلسفته من أن الفن ليس فى وقت من الأوقات ترديدا للطبيعة كما هى ، أو اعادة مسلماتها الى ما هى عليه ، ولكنه أبعد من ذلك بكثير لأنه يكسب موضوعاته معانى جديدة تسقط الغموض والتعقيد عنها ، فتبدو عليها وحدة تشكيلية تعبيرية لهذا العمل فى تنظيمه الشكلى له رنينه ووقعه المنبثق عن نبض الفنان وروحه الأصيل ، وهنا تبدو عظمة العمل وعمقه ، ويتسع المقام فى قائمة المعانى الى أبعد حد عن طريق هذا التمييز بين الظلال الفرعية الدقيقة المشتقة من الحقائق الفنية والجمالية ٠

وربما يكون من المفيد ، ونحن نتحدث عن الحقيقة الفنية التى يضطلع الفنان التشكيلى بالكشف عنها لوضع أيدينا عليها أن يهيىء لها فرصة المعالجة والتبسيط ، اذا كان هذا التعبير قد ادى فى بعض الأحيان الى نوع من أنواع الخلط والابهام ولنطلق على الحقيقة الفنية « الأحكام الشكلى » فاذا ما تناولت العمل فلدينا لفظ العميق والمتكامل للدلالة على الحقيقة الفنية ، أما التعبير اذا كان فارغا أو سطحيا أو تافها ، فانه لا يكتسب أية صفة فى عداد الموضوع الفنى على المستوى الواقعى ولا على المستوى التقويمى ٠

ان الحقيقة الفنية — نظرا لأهميتها — فانها تكتسب الاعجاب وتنال الامتداح من حيث معناها ومبناها ، ومن حيث قيمتها التى تحمل الجميع على التسليم بسيطرتها على النفس لأنها ليست الا تعبيرا حيا عن الجوهر الحقيقى الكامن فى كل عمل فنى له جماله وجلاله ، ونحن حين نعلى قدر الفن الشعبى فسيكون ذلك على أساس القيمة النابعة من الحقيقة الفنية فى حد ذاتها وتحط من قدر ما هو رائع بحق فى عالم الفن ، على أن قيمة الحقيقة الفنية لا تقتصر على مجرد اشعارنا بالرضاء النفسى والجمالى ، وهى تكسبنا قيما أخرى مساوية فى أهميتها القيمة الحقيقية فى حد ذاتها ٠

ومن هنا نستطيع أن نقول ان الحقيقة الفنية قائمة ومقررة مؤكدة الوجود المضىء فى الفن الشعبى ، وأنه من غير هذه الحقيقة لا يكون فنا الا بها والكشف عن وجودها ومثولها والاهتداء الى آثارها وكلما كانت الحقيقة الفنية تعبيرا بعيدا عن التأكيدات الواقعية المباشرة كلما بعد عنها الزيف والضآلة ، وبرز فيها المعيار الجمالى ٠

ان الفنان الشعبى التشكيلي وهو يبحث عن الحقائق من خلال تجربته الفنية انما يبذل فى هذا السبيل جهدا ضخما ، ويحاول أن يشكل موضوعاته مستخدما فى ذلك عددا غير قليل من الرموز والصفات المعنوية التى توضح عن طريقها بالتنسيق ما يكونه فى خياله من حقائق وصور تشتق من الواقع ، ولكنهـا بعيدة عن محاكاته ، وتكتسب فى ثناياهـا لغة تعبيرية يترجم بهـا مشاعره الذاتية ، وفيما يريد أن يثيرهـا أمام المتلقين من فكر ووعى وهو يتجشم قدرا غير قليل من الصراعات النفسية حول هذه الحقيقة التى هى ضالته وأمله . وهو فى ابان هذه التجربة لا يستسلم للمظاهر المادية الواقعيـة ، وانمـا يخضع لناموسـه الخاص حتى لا يهدم نفسـه بنفسه عن طريق تفريغ ذهنه من كل المؤثرات والقوى التى يحرص على الحد من غلوائها لمواجهة كافة الضغوط التى قد تواجهه .

ولعل مـن الضرورى أن نحافـظ على منجزات الفنان الشعبى التشكيلي الذى يحافظ بدوره على هيكل الحقيقة الفنية مخافة التردى فى الحضيض عن طريق الالتصاق بالأهمية التقليدية التى هى أقل شأنا وأهون قدرا من أهمية الحقيقة الفنية . الأولى وهى وليدة المطابقة البحتة والنظرة المحدودة التى لا ترقى بحال من الأحوال الى ما يصل اليها الفنان الشعبى بروح التأمل والاجتهاد والسعى الدائب الى اضافة التنمية واثبات الذات فى ضوء الحالة النفسية الشعورية التى يتقمصها الفنـان الشعبى والتعبير الذى يتوخى فيه الدقة والاحكام ، لأنه بهـذه المنزلة يخلق تجربة جديدة انفعالية منظمة على طريقته الفريدة المميزة .

ومن ثم يبدو التباين بين المعنى الذى يكسـو الحقيقة الفنية فى عمقه وأصالته وتوعيته وبين المعنى الآخر الذى يبدو فى النظرة الواقعية الملتزمة التى لا تعدو هذا الواقع المنظور ولا تند عنه .

وفى تعقبنا للحقيقة الفنية نجد أن لها دورا أسـاسيا فى تطلع الفنـان الشعبى الى كشفهـا بوصفها سـمة جوهرية ذات دلالة محسـوسة ، وليست عرضـية أو طارئة ، أو ضئيلة الشـأن بالنسبة للموضـوع الفنى وهذا يدفع الفنان الشعبى دائما الى ضرورة معرفة أبعاد البيئة التى تقع فيها والأحداث الحيوية اليومية ، وأنـواع الأشخاص الذين يتحركون على مسرحها ، وكل ذلك بجهد الفنان الشعبى الخاص والذى يبلور من خلال ذلك التجربة الجمالية الخلاقة التى تصبح هى الحقيقة الفنية الانسانية وهذا بدوره يجعل للفن الشـعبى مهمة معرفيـة تلخيصية ذوقيـة مـوازية لما هو قائم بالنسبة للعلـم وللفلسـفة وللموسيقى وللأدب وللشعر .

وعلى هذا نجد أن الفنـان الشعبى التشكيلي بوسعه أن يقدم الينا من خـلال ممارسته لعمله تفسيرا للتجربة البشرية الممتدة الجذور يفترض أنه صـحيح ، وبذلك يسـتكمل أطراف العلـم الشعبى والمعرفـة التى تتسم بالصدق والصـفاء والنقاء ، وهذا يتجلى واضـحا فيما يسـفر عنه كشفه للحقائق التى قد يعجز العـلم التقليدى أن يبلغه وأن يصل اليه على هـذا النحو ، واذا ثمة اختلاف ملحوظ وفروق ملموسة بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية ، وأيضا فان الحقيقة الفنية التى يتبناها الفنان الشعبى التشكيلي ويعبر عنها بلغته الشعبية المتحررة من قيود الصنعة ، تختلف من بعض الوجوه والنواحى الهـامة عن العلـم الاصطلاحى المألوف ، كالاختلاف بين الكلام بلغة الفن التشكيلي والعلم البحت .

العمل الفنى مشـحون بالانفعـال ، بينمـا الدراسات العلمية ليست كذلك ــ العمل الفنى يكشف عن فردية الفنان قائما بذاته على حين أن النظرية العلمية تتعمد ألا تكون شخصية ولكنها تخضع للاستدلال والاستنتاج .

الفن يعتمد أساسا وقبل أى شىء على جوهر التطورات باعتبارها الوسيلة للتعبير عن الحقيقة ، وبالتالى فان الفنان الشعبى التشكيلي حينما يقدم

الينا الكائنات البشرية والنماذج الحية ، انما يقدمها على نحو من شأنه أن يؤكد تلك السمات البشرية العامة ، فانه يعرضها بعيدا عما هي عليه في الواقع المرئي وانما يتحرى فيه فلسفة الفكر الجماعي والسمات البشرية من خلال منظوره وانتمائه بتفسيره الشخصي المعبر عن الجماعة - وعن المشاعر المشتركة التي لها جذورها القديمة وهو هنا يهتم بالدلالة الموضوعية مبتعدا في ذلك عن الواقع الوصفي ، الى ندائه الشخصي وبقدر تصوره عن عناصر وضوعاته وتناوله لها وفق سجيته وطبعه ·

ان الفن الشعبي التشكيلي يعبر أكثر ما يعبر عن قضايا حيوية واحتياجات هي مرادات المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة وبسيطة يكشف فيها عن هدف يتجه الى تحقيقه ومعنى بارز يريد صياغته ولفت الأنظار اليه من خلال خصائصه ورموزه ونسقه المتفرد والمتميز بمعالجة أمينة لا افتعال فيها فهي ترتكز على روح الفنان ومنهجه ومبادئه ومثله ، وقوالبه الفنية المستقلة ومعطياته النوعية وأسلوبه الذى يهدف من ورائه الى تماسك العمل وتكامله ·

وعلى هذا تكون الحقيقة الفنية - وهى هدف الفنان الأساسي - هي الجوهر والنوع الأصيل للحقيقة العليا التي تنتصر على ما عداها ، وحيث أن كل فنان يتخذ لنفسه اطارا معينا وطريقة خاصة للنظر الى هذا الكون باستبصاراته البعيدة المدى ، حيث تقع عليه مهمة الابداع بمنطقة التشكيلي الشعبي ، وأسلوبه المتميز الذى يكون له تأثيره البالغ وجذبه الاستهوائي الذى يركز فيه على تجسيد الحقيقة التي كثيرا ما تتسم ببعض التهاويل والمبالغات الطريفة التى تشد الانتباه وتوقظ الحواس بسحرها ولطافتها بعيدا عن التظاهر والتصنع والخداع ومن هنا كانت الفنون الشعبية التشكيلية بعناصرها وجزئياتها ذات قوة ومتعة وتفرد للمتلقي وللمتذوق المتعة النفسية والانشراح الذاتي ·

وفي ضوء هذه الانطباعات ينبغى للحقائق الفنية بكل أبعادها أن تقيد على أنحاء متعددة وأن تظل دائما مثارا لبعض القضايا التي لا يجوز اسقاطها أو انكارها ، وهي النموذج الأمثل للفن الشعبي التشكيلي الهام ·

ان الحقيقة الفنية لا تتمثل في جميع الأعمال الفنية قاطبة ويغلب فيها التفكير العملي مع التفكير النظرى ويتمخض عن ذلك حصاد كبير متنوع يجسده الفنان الشعبي بسماته المتميزة وطابعه الخاص ورؤيته الفطرية الذاتية من خلال خبراته المطردة النماء واستخدامه لوحداته وعناصره التي يختارها ويتفرد بها ويستقل باتجاهه الخاص **وهذه الحقيقة الفنية التى ننوه بها ليست عنصرا واحدا ولكنها جملة عناصر متعددة** يتمثل فيها روح الرقة والرفاهة والطرافة وقوة الخيال مع ما يحمله هذا الفن من شحنات انفعالية ووضوح الدلالة التعبيرية عن الحقائق النوعية التى توحى بها وتتمشى أيضا والموضوع الذى يعالجه عن طريق قيم تشكيلية مجسدة فيه ، وهي ليست المعيار الأوحد للقيمة · وهي ليست في وضع المنافسة للحقيقة العلمية · انهما معا أقرب الى التعاون منهما الى التنافر ، ولا يجوز أن نغلب احداهما من حيث المنزلة على الأخرى ، والا فهذا التحديد يعتبر من قبيل الاسراف والادعاء في الحكم والتقويم ·

الحقيقة الفنية قائمة وموجودة بالفعل ، ليس في جميع الأعمال الفنية الشعبية والتشكيلية بل أنها تكمن في بعض الأعمال الفنية دون غيرها ، وعندما توجد فانها تسهم في القيم التشكيلية الشعبية الجمالية بشكل أعم وأفضل ·

ان كل حقيقة تتميز بلونها الخاص واتجاهها المتميز ، وبطريقتها الجديدة التى تؤدى بها الى توافر الصحة النفسية العميقة المفرطة ، وبالايماءات الجاذبة والايقاعات المترابطة ·

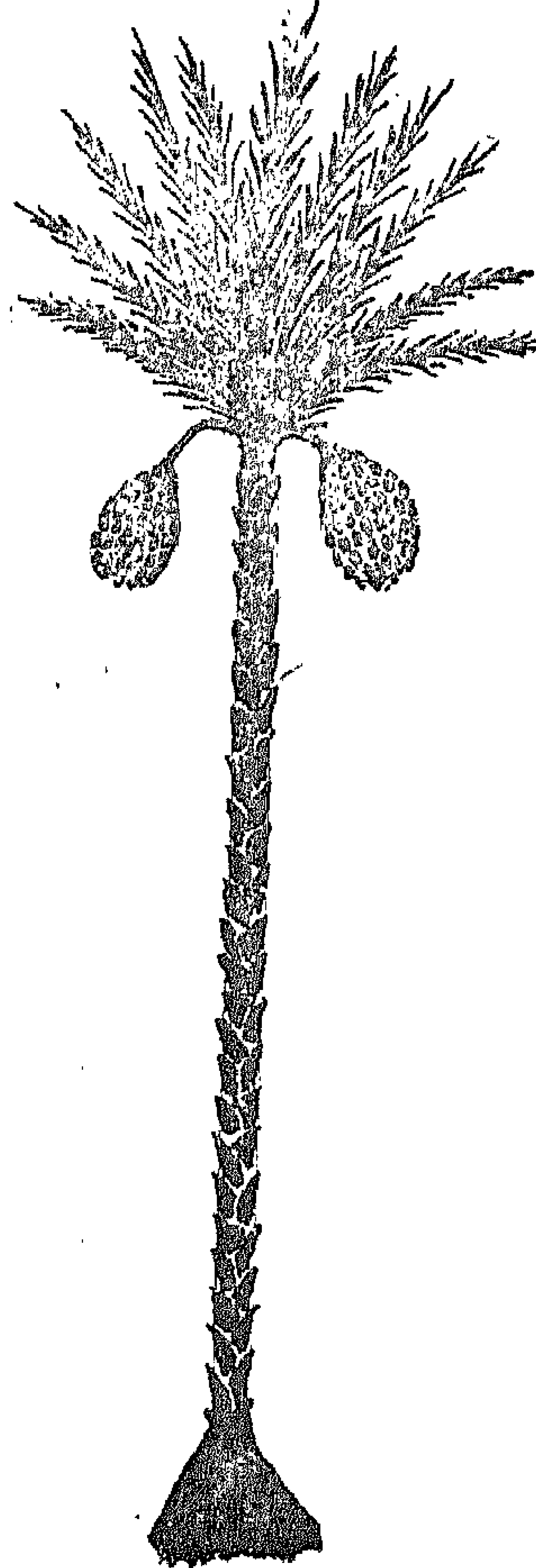
يحمل الفنان الشعبي التشكيلي على عاتقه رنين الصدق في غير مبالغة للكشف من خلال عمله في التعبير عن الحقيقة الفنية الخالصة طبقا لعالمه وفق واقعه النفسي والذوقي ·

ومن البدهي أن الحقيقة الفنية مهما تكن مجردة أو غامضة فهى تستحوذ على استحساننا ، فضلا عما تقيمه أمامنا من علاقة روحية بين الفن من

جهة وبين الحياة من جهة أخرى ، الا أن قطب الحقيقة الفنية هـدف محقق أمام الفنـان الذى يركز على طبيعة الفن الشعبى وقيمته ، وأنه لن يكون فى أى وقت من الأوقات محاكاة للواقع ، وفى نهاية هـذا المطاف يكون من الضرورى أن نخفف من حدة المعايير الفنية والعلمية التى تشيع فى الأوساط المختلفة حول الحقيقة الفنية التى يدور حولهـا هـذا الحـديث ، مع تمييز الآراء والمعتقدات القائمة التى قد يثور حولها الجدل من جراء الاهتمامات المعرفية والتطلعات الى المقومات الجمالية ٠

وأخيرا ففى مجال الحقيقة الفنيـة فى محيط الفنون الشعبية التشكيلية ، ينبغى ألا نقبل الا ما هو صحيح ومتسق ، ونرفض كل ما هو باطل أو زائف ٠

وفى ضـوء هذا الرأى فليس لنا أن نتجاهل الاعتقاد العلمى والفلسفى والفنى وأن نلغى بينها ما يسمى الحد الفاصل فى الحكم بين كل اعتقاد منهـا ٠







د. سلمى عبد العزيز

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن المرسمات ، وبلغوا فيه حدا من التخصص على درجة عالية من الابداع والتخيل ، ومن روعة التصور وجمال اللون ومن قدرة على توظيف الخط بشكل تشكيلى ٠

وفن المرسمات فى الثقافة الجمالية المصرية ، هو الحركة الابداعية الأولى فى طريق خطوات تكوين مفاهيم عامة عن « الفن » وملامحه المصرية ٠ وهو الوسيلة التى لجأ اليها الفنان كترجمة مرئية للصوتيات وكلغة تخاطب بينه وبين الطبيعة ٠ وهو الفن الذى جسد أحلام الشعبيين وتطلعاتهم الغيبية ٠

وفن المرسمات هو الفن الذى تطور مع تطور الانسان وثقافته وتشكل مع المتغيرات المستمرة ، وأصبح مع التطور قابلا لتشكيل العناصر المستوحاة من الطبيعة ونقلها من التجريد الى التشخيص ، ومن الرمز الى الواقعية ، ثم من اتجاه الزخرفة والتماثل الى التنويع والايقاع ، ومن الرسم بالخطوط الى الحوار بالأشخاص والمعانى

وفنان المرسمات تنفذ أعماله على أنواع من الخامات ، وبأساليب جمالية متنوعة ٠ منها ما هو بسيط فى أدائه ، ومنها ما هو أعمال رائعة وخالدة شديدة التعقيد فى تراكيبها الفنية وذلك فى مجالين أكثر تقدما وموضوعية هما فن الأيقونات وفن المخطوطات ٠ وقبلها ابتدع الفنان المصرى لوحاته الشهيرة والمعروفة بفن البورترية من مدرستى الاسكندرية والفيوم ٠

وهنا نجد أن الخاصية الأولى التى يتميز بها فن المرســمات ، هو خاصية ترجمة التجربة الانسانية فى الحياة ، والتعبير عنهـا بوحـدات تشكيلية مفهومة فى المجتمع ٠

وعلى ذلك يكتشف المرء أنه أمام الماضى بعينه بمجموعة اللوحـات التى تزخر بروائع الابـداع المعبر عن الموضوعات الواقعية التى يتنـاولها والتى تعتبر مصدرا وقاعدة للعمل الفنى ٠

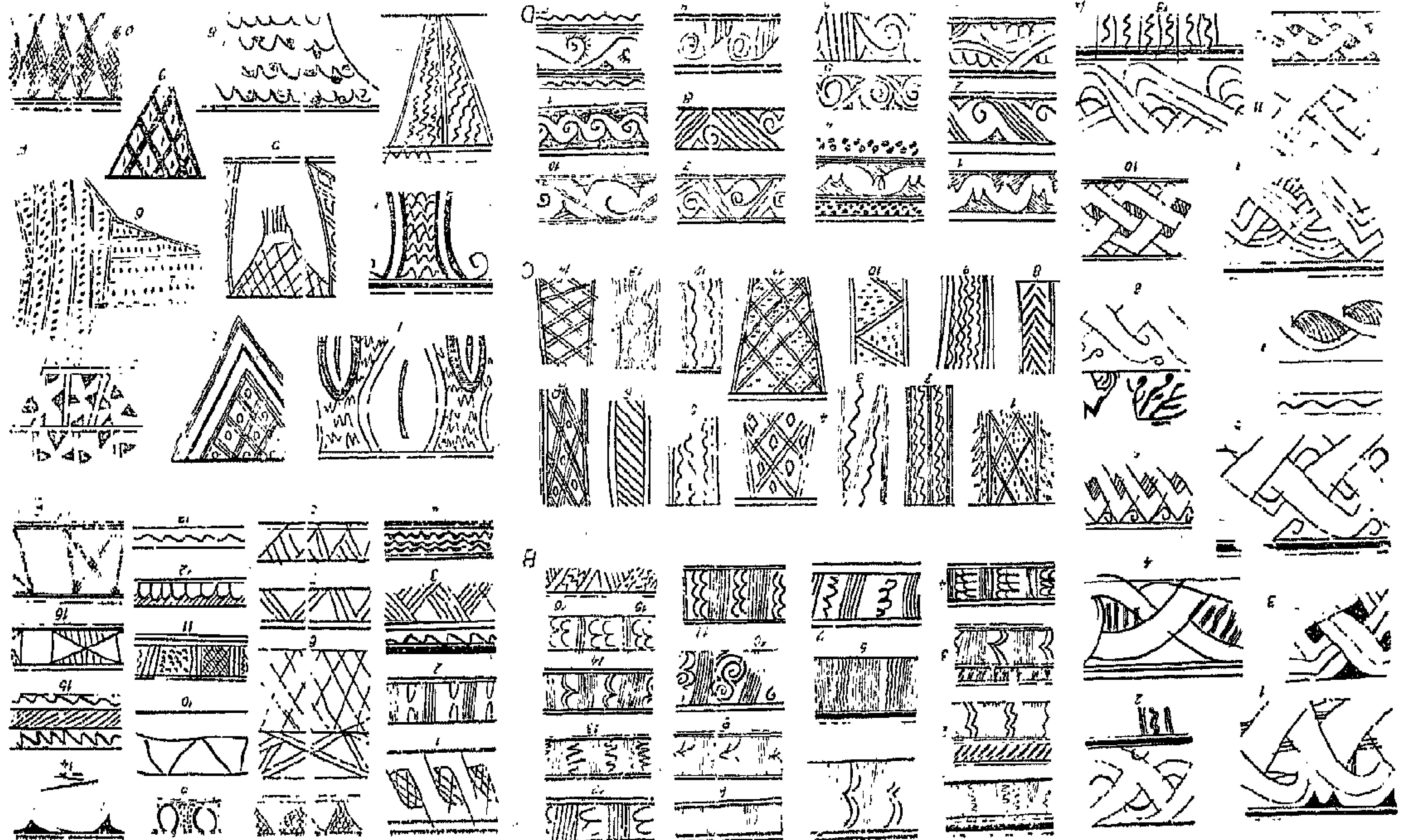
وعندما يشاهد رســومات الوشم والزخارف الجصية والنقوش الخزفية والمعلقات من السجاد والنسجيات المختلفة والباتيك الى جانب اللوحات الفنية فى المخطوطات العلمية والأدبية ، يكتشف المرء أنه أمام دائرة كاملة للفكر والفنون والظواهر الثقافية ٠

وللحق فمادام هذا الفن قد شهد ترجمة لكل ماهو ممارس فى ثقافة المجتمع منذ أمد طويل ٠ فان جذوره تمتد امتدادا عميقا فى أغوار تاريخ الفن والانسانية الى جانب امتدادها الطبيعى فى عمق الابداع الشعبى ٠ علاوة على دوره الواضح فى التعبير عن المعتقدات الدينيـــة والخيالات الشعبية والقيم الترويحية المتوارثة فى كل بيئة ٠

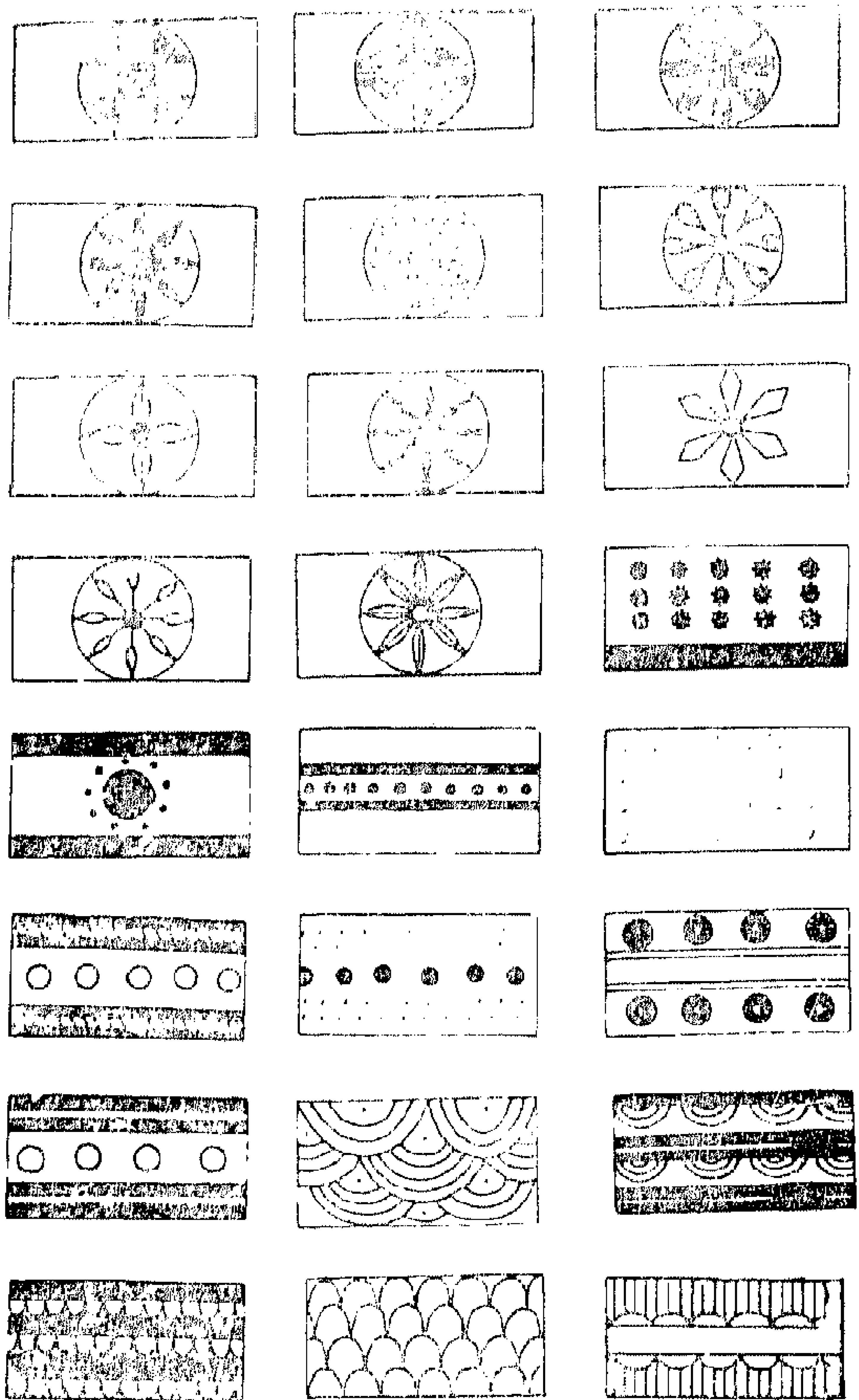
ان فنا تختلف وظائفه وخصائصه بهذه الصورة وتتنوع معه أهدافه ووسائله الابداعية ، قد يظن البعض أنه ليس بفن رفيع ، بل هو من الفنون الحرفية والتى تحتاج الى مهـــارة يدوية وخبرة تقليدية ٠ وخصوصـــا وأنه فى الغالب يأتى لصيقا بالانتـــاج الحرفى الشعبى ليكمل له الجانب الجمالى للشكل ٠ أن هذا الاتجاه النقدى فى ذاته ليس أكثر من برهان على أهميـــة هذه النوعية من الفنون فهو لا يثبت المعنى فيه ، بل يبعث على الانتباه الى الحقيقة الخاصة بأهمية فن المرسمات فى الحركة التشكيلية ٠ وتبقى أيضا حقيقة أخرى هى أن فن المرســمات من الفنون التى تتأكد فى هويتها البيئة بكل وضوح ٠

وبعد فقد بدانا موضوعنـا عن هذا الفن وفن ذهننا اتجاهان واقعيان :

الأول : عن خصـــائص العناصر التشكيليـة ومحاورها وتطورها ، وخصائص المأثور الشعبى وانعكاسه فى تحديد الشـــكل النهـائى لتلك العناصر ، ودور المد الثقافى العشكيلى وتأثيره



شكل رقم ١

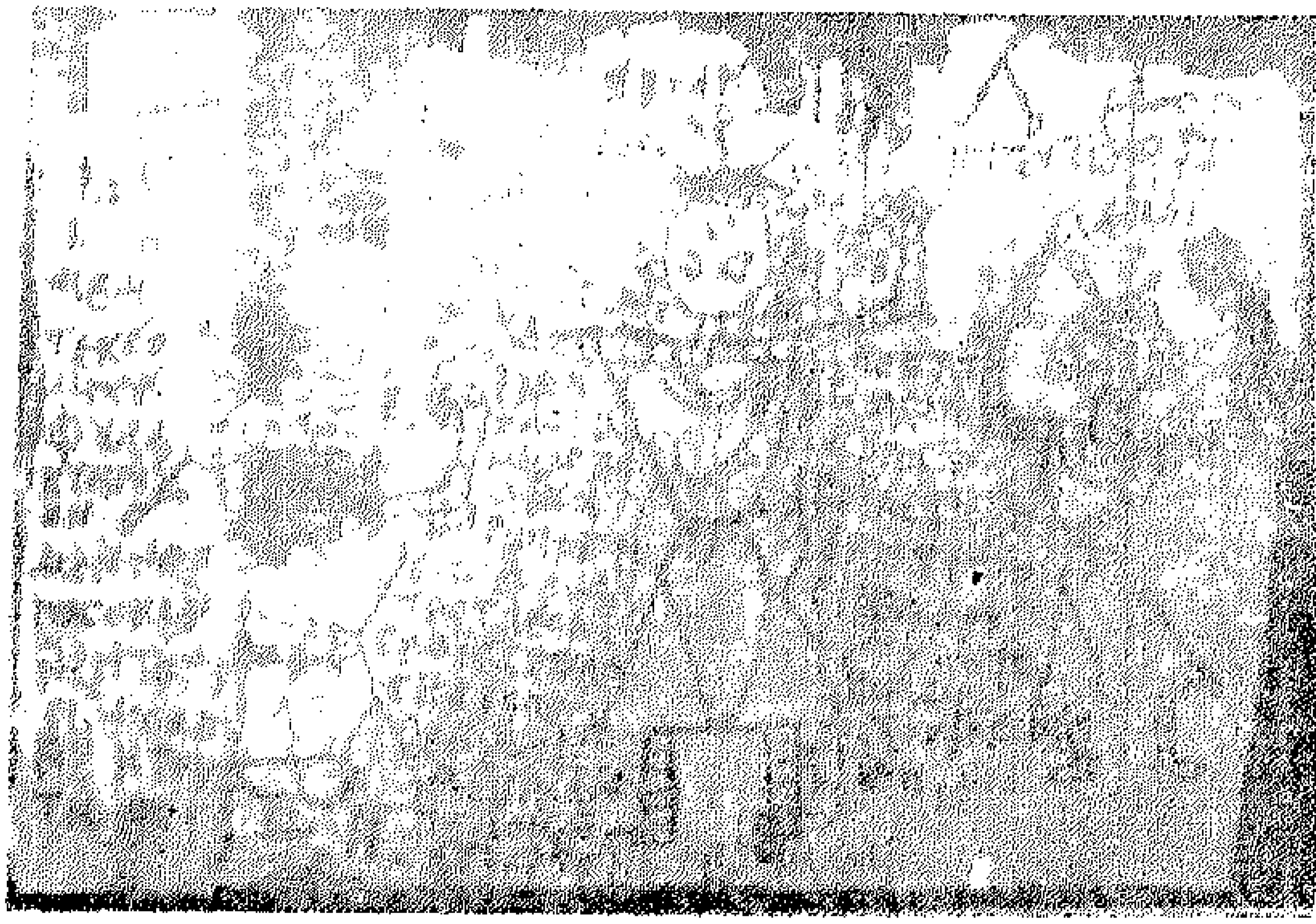


شكل رقم ٢

على الوحدات التقليدية ، باعتبـــار أن الفهــم التشكيلى لها يؤدى الى الفهم الجمالى لها أيضـــا وبشكل مباشر وحدسى •

الثانى : عن اخضـــاع الفهم الجمالى للتفكير الاجتماعى ، مستهدفة من هذه الخطوة متابعـــة تطور بعض جوانب فن المرسـمات ، كوسـيلة أخرى لفهم تطور الموضوعات المحورية واتحادها بالشكل الجمالى لكل مرحلة مختلفة زمانيـــا •

أن تفسير ذلك الاختيار الواقعى ، يكمن الى حد ما فى حقيقة تعود الى اكتشاف الانســـان المعاصر للقيم الجماليـــة والتعبير الرمزى الذى يحيط بالأعمال الفنية المرســـمة على الخامات المختلفة من عناصر التشكيل وتكامل التصـــور الموضوعى للمنظور الشـعبى من واقـع الحيـاة الروحيـــة والمادية ، وانعكاس ذلك على طبيعة البناء الفنى لفن المرسمات •



شكل رقم ٣

وعند الاشارة الى طبيعة البناء الفنى ، فاننا نعنى خصوصية الاسلوب البنائى لهذا الفن • وهذه الخصوصية تجعل من تلك النوعيـة من الفنون قريبة **من التعبير الشعبى** • الى جانب أن هناك عددا آخر من الاعتبارات تؤكد على ذلك ، أهمها :

١ ـ أن فن المرسمات من الفنون التى تزدهر فى العصور الدينية المختلفة وفى البيئات التى يغلب على ثقافتها الاتجاهات الروحية •

٢ ـ أغلب التعبيرات الموجودة فى المرسمات تأتى تعبيرا عن الممارسات الشعبية والسلوكيات الحياتية فى أداء فنى خاص •

٣ ـ العنصر الجمالى فى فن المرسمات تعود أهميته الى الدور الذى يحققه فى العمـل الفنى ، من حيث ابراز محـــاولة التوفيق بين الروحى والمادى وبين الرؤية الاجتماعية وفهـــم الشعبى لهما •

٤ ـ هندسة العناصر التشكيليـة وتنغيمها الى جانب عضويتها فى مجال الحرف المختلفة • وتجريدها **وتكرارها وارتباطها** بالدور الوظيفى،

٥ ـ التأكيد على دور الرمز وتشخيصـــه فى العمل الفنى ، وتداخله فى نسيجه الموضـــوعى ليعكس الاحساس الجمعى لهذا الرمز •

والواقع أن الخطوات العملية مع نمو الخبرة المستمرة للفنـــان هى مـن الأمور الجوهرية فى تقرير الرمز وتحقيق الوحدة بين الحس الشعبى وفهمه لمعنى الرمز ، فجميع عناصر البناء الفنى

قد وظفت لتكون شكلا أو موضوعا يحقق الاتصال بين العمل الفني والأفراد • وهذه العملية حققت معها مفاهيم رئيسية جمالية ظلت لسنوات طويلة فكرا تقليديا وعرفا فنيا •

ان دورة الفن التاريخية تؤكد على استمرار التأثير الفني من مرحلة الى مرحلة أخرى ، ومن موضع ثقافة فنية أولية الى موضع ثقافة حضارية شاملة ، وهذا التأكيد يعود بالأهمية على الدراسة ، عندما نتعرض لبعض الاعتبارات التى دفعت بى الى اختيار المنهج التاريخى لتحليل الظاهرة الجمالية لفن المرسمات وتطوره •

وفى ظنى ، بداية انه ينبغى توضيح بعض تلك الاعتبارات فى الآتى :

أولا : ان فن المرسمات يأتى معبرا عن مرحلة ثقافية معاصرة له ويتشكل بمفاهيمها ، وهو فى تطوره يعود دائما الى المراحل السابقة عليه ، ثم يوظف وحداته التقليدية فى العناصر الثقافية الجديدة • وهذا الأمر ان شئنا تسميته تأثر من حيث قدرته على المعايشة وعلى تأكيد الشخصية الجمالية وعناصرها الرئيسية فى كل بيئة •

ثانيا : العنصر المحورى داخل كل بناء فنى لكل عمل ، والذى يلفت نظر المبدعين من حيث أنه الملمح الخاص الذى يبدو عند النظر اليه كجزء من حلقات سلسلة التواصل البنائى الجمالى والاتصال المكانى •

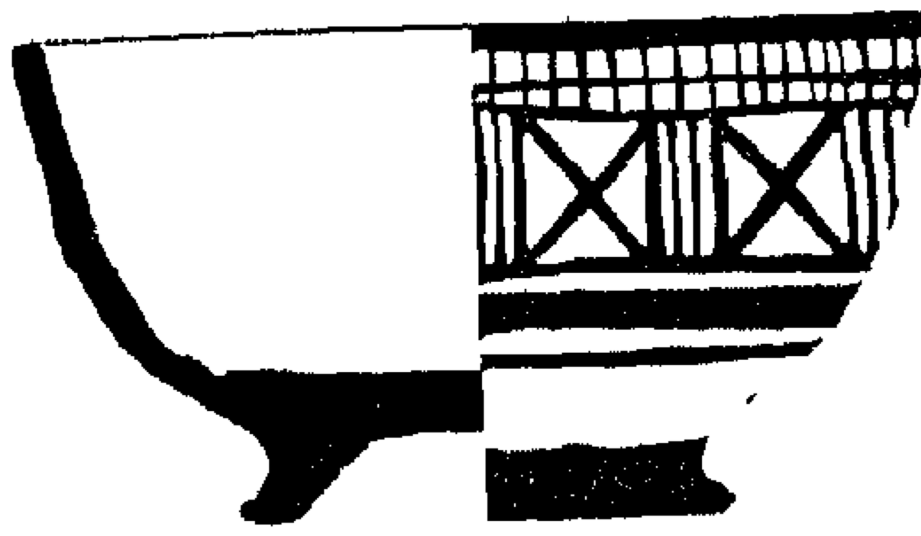
ثالثا : لايمكن افتراض أن ظهور خواص جديدة لفن المرسمات فى تطوره المستمر مستقل وقائم بذاته بمجرد ظهور خواص جمالية جديدة ، انما هو نوع من التراكم الابداعى والذكاء الحسى •

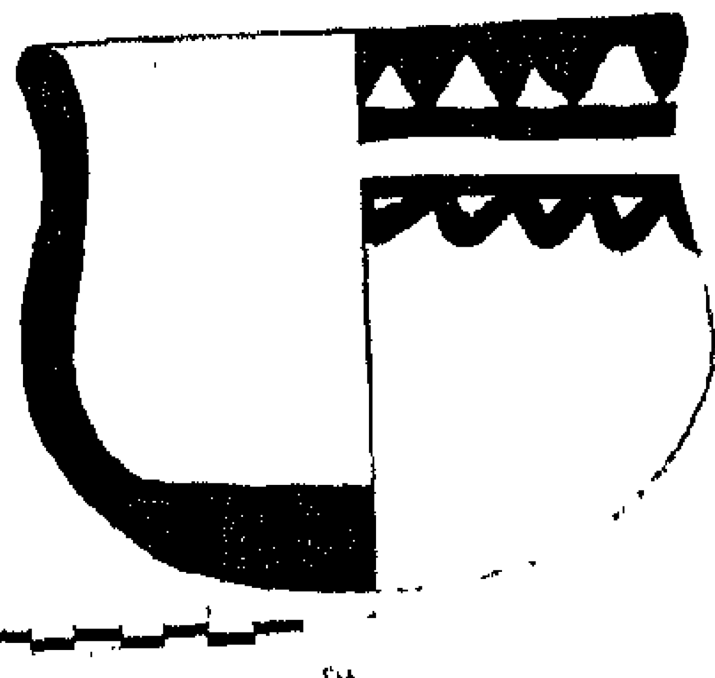
واذا كان تاريخ الفن حافلا بالشواهد الحية والأدلة الواضحة على صحة هذه النظرة • فما ذلك الا لأن « الخط » وحركته يعبران عن مراحل زمنية ومكانية فى تاريخ فن أى بلد •

ولو شئنا أن نستعرض تاريخ العلاقات الجمالية للخط والتعبير عن الشخصية البيئية للمرسمات من أقدم العصور • لكان علينا أن نرتد — مثلا الى تلك الارهاصات الفنية المعبرة عن الأساطير والخوارق وترجمة الظواهر الطبيعية فى الثقافات البدائية (انظر شكل ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) لنكتشف أن مبدعيها لم يفكروا يوما فى تحديد نطاق البناء الفنى بعيدا عن عيون التقاليد الثقافية ، وبعيدا عن الرموز البيئية والعناصر الطبيعية • ولم يخطر على بال فنانى هذه الثقافات يوما ما أن للخط حدودا وقيودا تحول دون امتداده الى المنابع العديدة فى البيئة • ذلك لأن الروح الطبيعية والاحساس بها سادت عصور ثقافية انعكست على الاسلوب والموضوع • ولم يختلف موقف الفنان فى كل مرحلة منها الا باختلاف الجوهر الجديد لكل عقيدة •

فقد كان الفنان وفنه أولا وقبل كل شيء مواكبا لقواعد ومظاهر الأصول الأولى التقليدية لفن كل بيئة • ولو أننا فهمنا أهمية « **الخط** » فى فن المرسمات بهذا المعنى ، لكان الاحساس به يتطلب ذوقا باطنيا يستطيع المرء عن طريقه أن ينفذ الى وحدة الموضوعات من خلال ما يتضمنه من رموز وتجريد • فليس بدعا أن يجيء هذا النمط معبرا عن طابع التجربة الفنية بما فيها من تجريد وتشخيص ، وتماثل وتنوع وتعارض وتقابل وتنافر •

حقا أن استخدام المبدع للخط للتعبير عن المرئيات الطبيعية والصور الخيالية « للبطل » وغيرها ، انما هو اتجاه أسلوب للبحث عن المعنى وراء كل ظاهرة والبحث عن الرؤية التى تزيح النقاب عن تواجدها فى الخيال • وحسبنا أن





شكل رقم ٤

نرجع الى أقدم الثقافات فى مصر أو الهند أو فى كريت · لكى نتحقق من أن المبدع قد وجد فى الطبيعة مجـالا للحوار والتفـاهم والى فهم بعض الظواهر غير المعروف دوافعهـا حينذاك · وفن المرســـمات لم ينشأ الا انعكاسالتلك الحـاجة النفسية التى دفعت الفنان منـذ البـداية الى استخدام عنصر التجميل مقابل قوة الخوف من الوجود باعتبار أن ذلك الوجود وعناصره مجموعة من الرموز ·

اننا نستعمل فى حياتنا الفنية كلمة الطبيعة ، دون أن نهتم بتحديد مدلول لها · فنقول مثـلا عن بعض انتاجنا الفنى أنه من الطبيعة ومستوحى منها ، ونشير بذلك الى المدرسـة الطبيعية فى الفن · أو أن نقرر أننا نبتعد عن الطبيعة عند التعبير عنها لنقدمها بشكل آخر · ولكن على الرغم من هذا التفاوت فى الاتجاهات ، فانه من المؤكد أن هذه الكلمة تعنى الكثير عند الفنانين، فهى تشير فى العادة الى الأشياء المادية التى تعبر عن المكان وعن الزمان ، وعن الأفعال ، وبالمنظور الاجتماعى فهى تقابل مفهومنا عن البيئة باعتبار أن الطبيعة تغلف الأشياء (١) ·

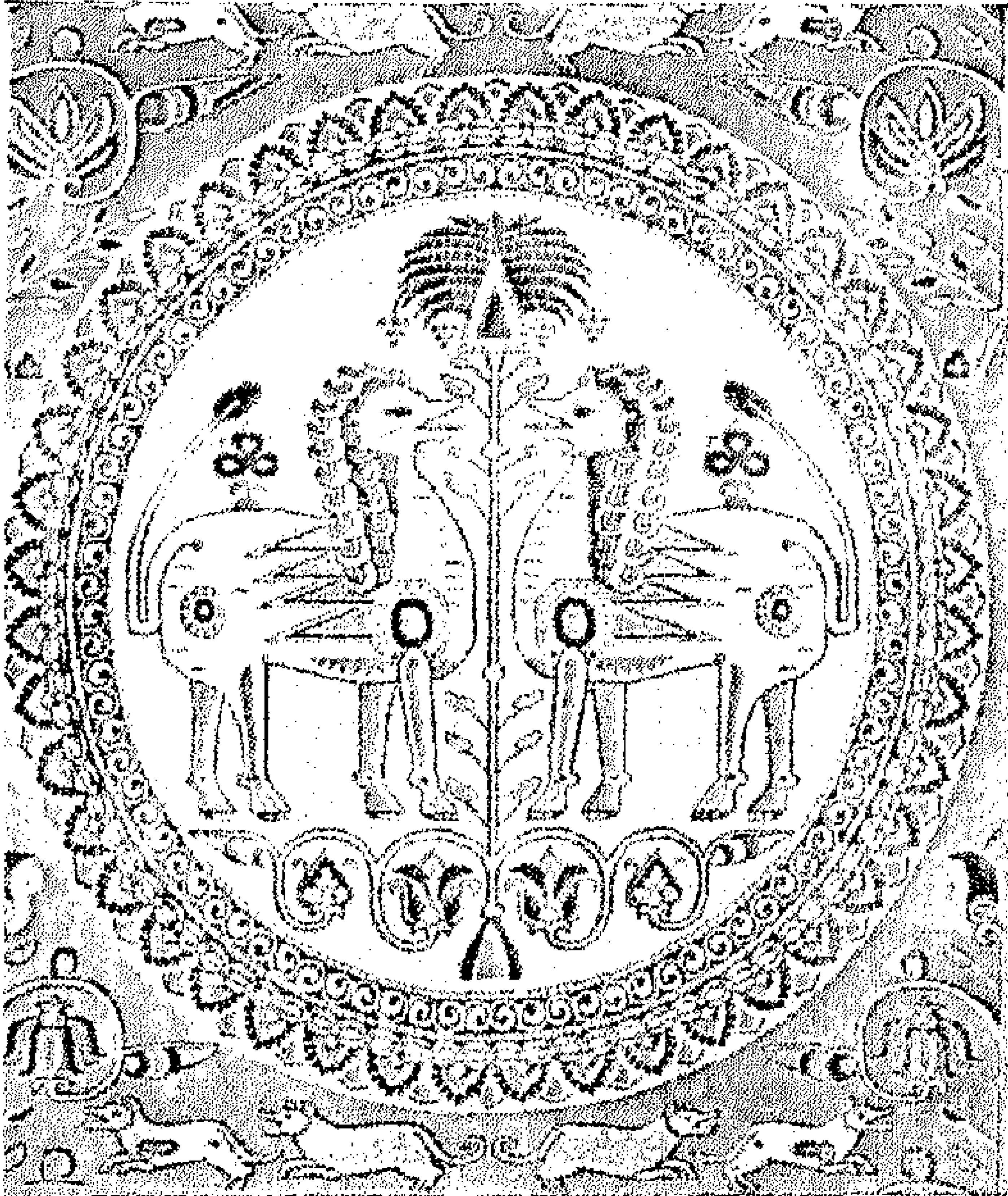
أن أية ظواهر ثابتة ومتغيرة نلمسها وندركها ونحللها وذلك بالمنظور الجمالى ، فالطبيعة تعود أهميتها عند الفنان فى أنهـــا تمثل التراكيب الفطرية الغنية بموادها · (شكل ٥) (شكل ٦)

وأخيرا نجد الفنان يعبر عن الأشياء فى الطبيعة وظواهرها عندما تفرض احساسا مشـــتركا فى صور جمالية منظمة ، وفى حدود تخيله لهـا ، ووظيفة الفنان عند الطبيعة هى تصنيف الأشياء الموجودة فيها والتعرف على ما بينها من عناصر مشتركة والكشف عن الغموض الجمالى · وبالطبع يتم ذلك استنادا الى خبرة موروثة وخبرة مدربة وممارسات فعالة لفنه المحاط بالوجدان الشخصى والمتأثر بالرؤية الذاتية الخاصة ، حتى يقدم بكل ذلك الى الآخرين عملا موضوعيا (شكل ٧) ·

نخلص من هذا الى أن هنـاك ثلاثة دوافـع أساسية وراء أى عمل فنى وهى « التصـنيف والتصــور ثم التنظيم » وهـذه الدوافع تقابل (الخيار والتفاعل والفعل) ولكى تصبح هذه الدوافع خطوات عمل وانتاج نجد أن الاحساس يلعب دوره فى توحيد هذه الدوافع فى خطوط ثلاثة متناسقة ومتساوية القيمة والتأثر تنعكس بعد ذلك فى صـلب البنـاء الفني وفى نســق تركيبى ·

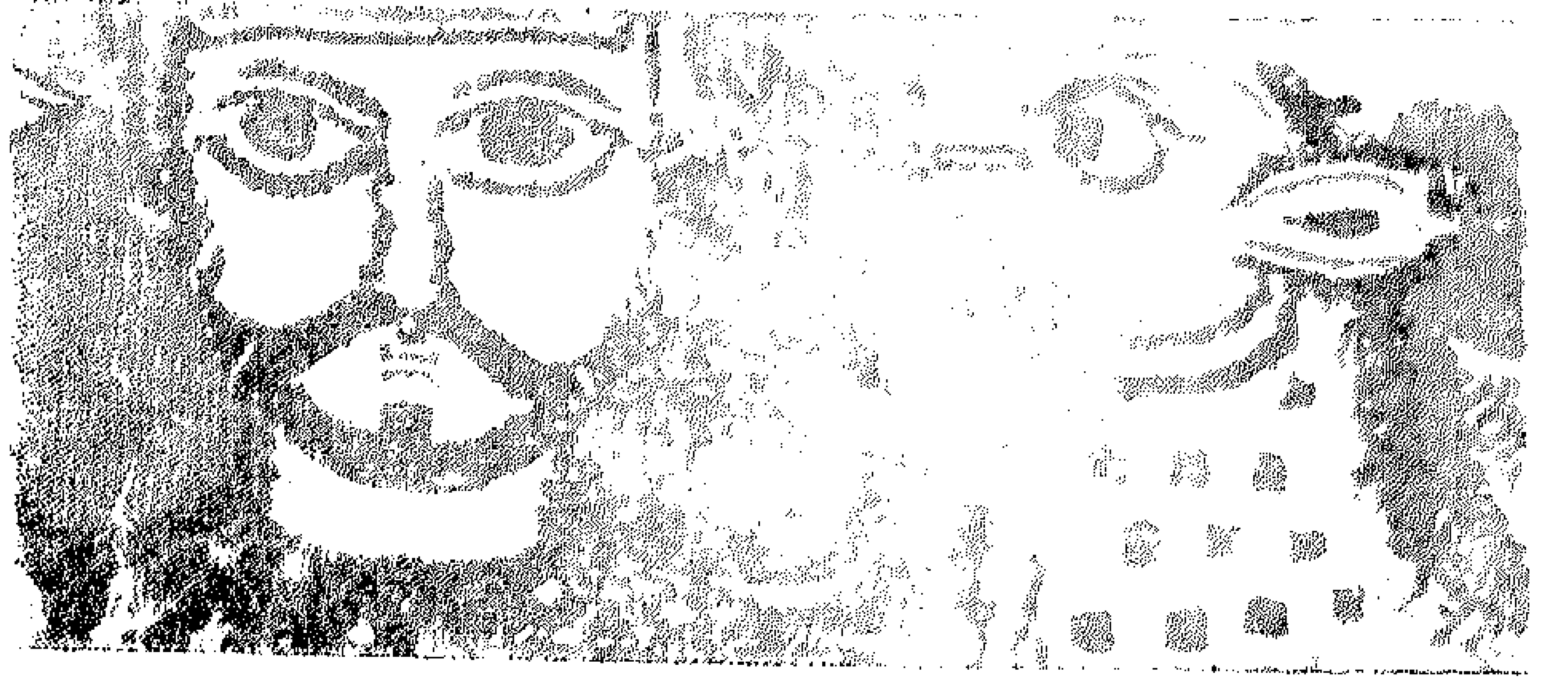


شكل رقم ٥



شكل رقم ٦

(١) الأشياء هي الموجودات والمرئيات فى الطبيعة الثابتة والمتحركة ، أى البيئة بكل ظواهرها المادية ·



شكل رقم ٧

معنى هذا أن الرؤية الجمالية للأشياء فى الطبيعة تفرض على الفنان القيام بوضع منهج تجريبى واع فى سبيل أعمال تنتمى فى النهاية الى شخصه وأسلوبه ، وهذا الاتجاه من الفنان انما يسعى الى تقديم عمل تحليلى عن الأشياء بعين تختلف عن عيون الآخرين ، بارتكاز فى رموز لغة التشكيل وأدواته تعكس قدرا هائلا من الأحاسيس ، فضلا عن كشفه للآخرين عن وجود انسجام غير مرئى فى أشياء الطبيعة وبين لغة التشكيل الجمالية • وهذه هى حقيقة الاستلهام فى فكرة الفن •

واذن ، فلنتساءل مرة أخرى ـ كيف نحدد مشكلة التعبير الجمالى عن الأشياء فى الطبيعة ؟ ومن الضرورى أن نختبر معنى التعبير الجمالى اختبارا محددا ، ويقول جورج سنتيانا (١) : أن العين الجمالية حينما تدرس هذه الأشكال تنزع الى تحديد النمط بدرجة أكبر مما تقتضيه ضرورات الحياة الخارجية • ويقرر أيضا أن العقل الذى يدرك الطبيعة هو ذاته العقل الذى يفهمها ويستمتع بها • أما جيروم ستولينتز (٢) فيقول : أن الاجابة هنا ، ترتد الى معنى لفظ « جمالى » أى موقف الانتباه المتعاطف المنزه عن الغموض • فمن الممكن أن يكون ادراك البيت أو الثلج جماليا • اذا ما اتخذنا هذا الموقف وحافظنا عليه • فنحن نستطيع أن نتأمل الموضوعات الطبيعية كالثلج أو الأشجار ، بل نتأملها بالفعل ، مركزين انتباهنا على صفاتها التعبيرية » • وينتقل جيروم الى نقطة أخرى مهمة حول التعبير والقدرة على صياغة مفردات التعبير بقوله : ومع ذلك فان القدرة التعبيرية للأشياء ، أى ما توحى به ، الخيال والانفعال والفكر ، هى بلا شك أوضح ظهورا فى التجربة الجمالية منها فى الانواع الأخرى للتجربة • وهذا راجع الى طبيعة الادراك الجمالى • ذلك لأن (الادراك الجمالى يتوقف عند موضوع ، حتى يمكن أن تظهر قوته التعبيرية وتصبح ملموسة • وهذا يصبح بوجه خاص ، بالطبع حين يكون الموضوع عملا فنيا ، ذلك لأن المادة ، والشكل ، والموضوع تختار عندئذ بطريقة متعمدة من من أجل استغلال امكاناتها التعبيرية •

أن فنان المرسمات قد أدرك بشكل ما الظواهر الطبيعية وعبر عنها بأدواته ووسائله الفنية التى رأها تحقق ادراكه لها ، ولذلك جاءت أعماله فى أغلبها تصورا عن الأشياء المحيطة به وعن معتقداته فيها • وليس ايمانه بالسحر وأعماله سوى صورة روحية لها عاداتها ومعتقداتها ولها ممارساتها الأدائية والطقوسية كما أن الخطوط والمجسمات ليست الا صورة مشخصة عنها بأشكال تشكيلية فى الفن مختلفة الايقاع (شكل ٨) •

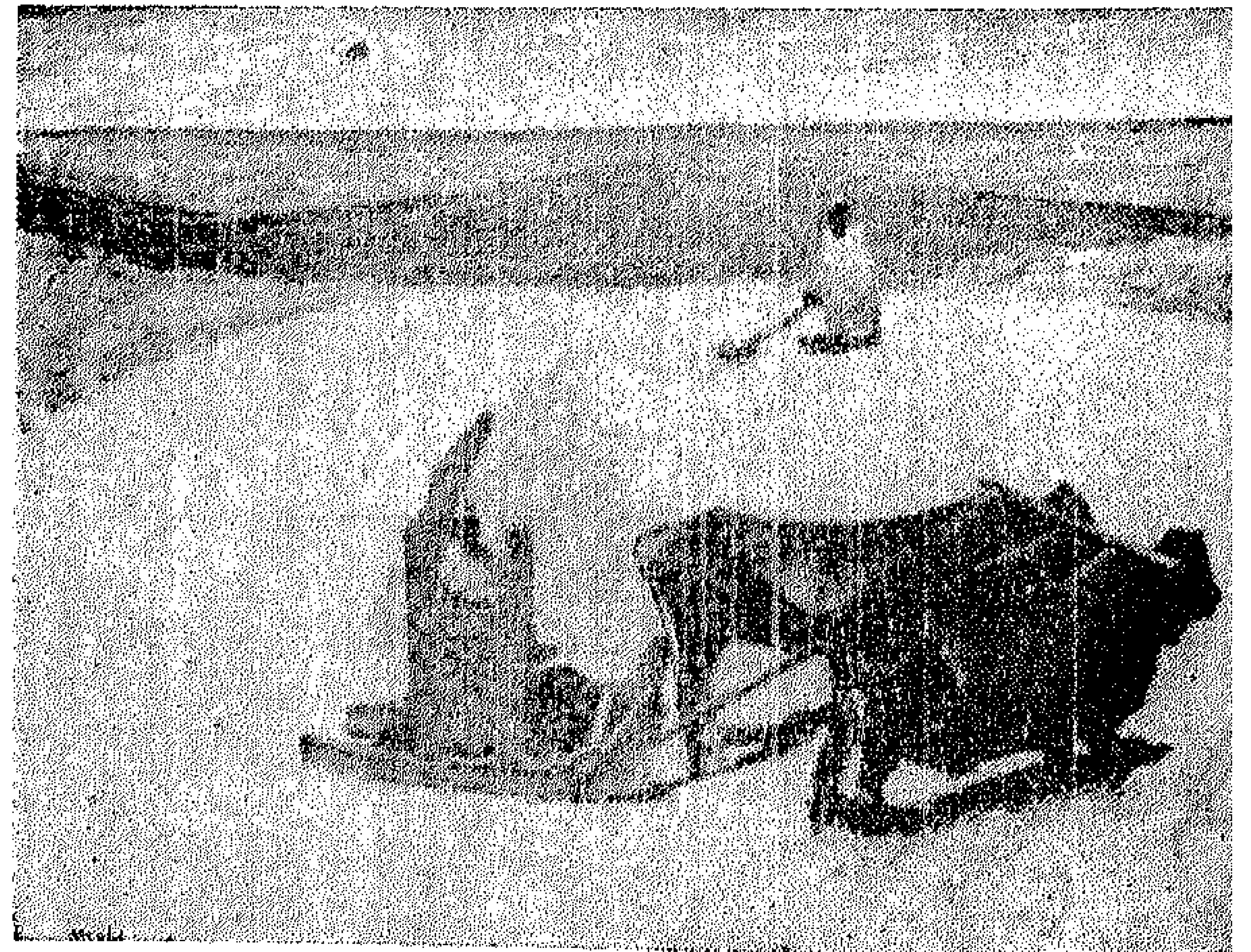


شكل رقم ٨

التى كتبها ولم تطبع حتى الآن ، وقد استعرنا منها هذا الجزء

● الطبيعة مقابل البيئة :

الواقع أن العلاقة الوثيقة بين التعبير الجمالى وتصور الأشياء فى الطبيعة • هى علاقة تبادلية بمعنى ان التعبير الجمالى وليد التصور الوجدانى الواعى لتلك الأشياء فى الطبيعة من جهة ، وان كانت هى بدورها تعود فتولد التعبير الجمالى من جهة أخرى • وعلى هذا الأساس ذهب علماء الجمال الاجتماعى الى انه لا مجال للفصل بين الاشكال الجماليه وتأثرها بالاشياء فى الطبيعة (شكل ٦) وتفسيرها بأدق معنى • ان الفن ما هو الا نشاط انتاجى اجتماعى ، لانه بمجرد أن يحاول المرء الكشف عن السمات المميزة لأحد الأعمال فى مرحلة ما ، فقد يشعر معها أن البيئة عرفت ذاتها وكشفت عن هويتها • ولعل هذا المعنى هو ما قصده « جون ديوى » (١) فى كتابه الفن خبرة حين قال : « ذلك لأن النزعة الطبيعية انما تعنى أن كل ما يمكن التعبير عنه هو مظهر من مظاهر ارتباط الانسان بالبيئة ، وفى شأن هذا الموضوع أن يصل الى أكمل درجة من اتحاده بالصورة ، حينما تكون الايقاعات الأصيلة التى تميز تفاعل الانسان مع البيئة قد أصبحت دعامة يركن اليها ومرجعا يوثق به • بحيث يتحقق الاستسلام لها والاحتماء بها • وكثيرا ما يزعم البعض أن النزعة الطبيعية انما تعنى احتقار شتى القيم التى لا يمكن ارجاعها الى عناصر مادية أو مظاهر حيوانية •



شكل رقم ٩

ويذهب د • أحمد على اسماعيل ضيف الى أبعد من ذلك عندما يقرر ان البيئة تتمثل فى الفن لتؤكد على الشخصية المحلية فى انتاج الفن • وعلى ذلك يجب أن تكون آداب مصريه تمثل حالنا الاجتماعى وحركاتنا الفكرية والعصر الذى نعيش فيه • ويضرب د • ضيف مثالا على ذلك بكتاب « عيسى بن هشام » الذى كتبه محمد المويلحى • وذلك لأن فيه رسما للحياة والأسر فى مصر على اختلافها فى زمن من الازمان • وهو من هذه الناحية أفضل الكتب التى يصبح الاعتماد عليها فى معرفة الحياة المصرية وفى معرفة الأفكار والأخلاق والعادات المنتشرة عندنا ، والفضائل والرذائل السائدة فينا • ومن ثم يعرف منه القارىء فى أى مكان وفى أى زمان كتب • ونضيف أن د • ضيف بمنظوره الشامل يؤكد على أهمية الدور الوظيفى للفن المتمثل فى أهمية البعد الفولكلورى ، أى أن يكون الفن الأصيل من البيئة الأصيلة (شكل ١٠) •

يبقى لفن المرسمات الدافع الخيالى لعناصر الأشياء ودور الفنان فى بلورة هذا الدافع على أعماله الفنية • ونتساءل هل نشأ هذا الدافع نتيجة للاحتكاك البيئى مع الموجودات فيها ومع ظواهرها الخارقة ، أم هو واقع وجد فى ذهن كل فنان نتيجة لمعرفته بالأساطير والحكايات والطقوس العقائدية ومواعظها وما نفرزها من ممارسات مختلفة ، أم أن هناك دافعا آخر ناتج عن حب الانسان الى التشكيل والميل الى التراكيب والتواليف للمرئيات مختلفة الجنس واللون والطبيعة ، جعلته يصب تصوراته لها فى بوتقة واحدة ، وهى بوتقة يتم فيها صهر عناصر الخيال الى مفردات مرئية لتأخذ طريقها نحو التنظيم العقلانى الواعى فى خطوط ومساحات ونسب ولون لتشكل أعماق مجموعة المرسمات على النحو الكافى بحيث تبدو أمام الآخرين مجهولة المصدر • ذلك لأن الخيال وحده باعتباره نوع من الوهم لايحقق عملا متكاملا له خصائص تشكيلية جمالية ، اذ لابد له من حقيقة واقعية تنقله من موقع « **الوهم** » **الى** « **الوجود** » •

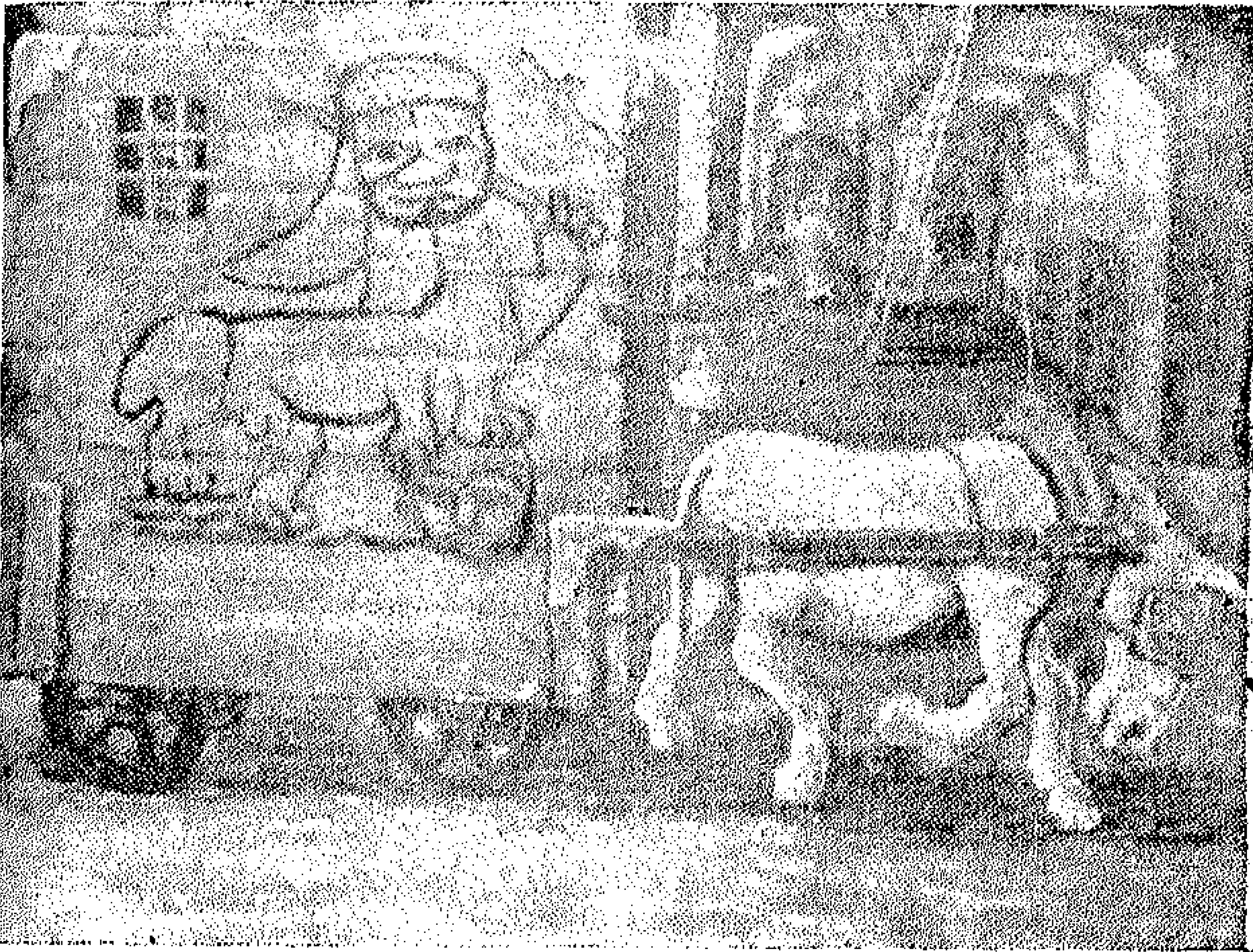
والتساؤل الذى يفرض حضوره بعد ، عن دور البيئة فى بناء عناصر الخيال فى ذهن الفنان •



شكل رقم ١٠

يؤدى فى الحقيقة بنا الى أهمية ما أختزنه الفنان ـ بطبعه ـ من مجموعات مرئية ومحيطة به ، حيث يقوم عند الحاجة الى بعض مفرداتها والبحث عن جواهرها • التى تختلف فى تقدير قيمها عند كل فنان حسب حالته المزاجية والثقافية والتكنيكية ـ وذلك بتصنيفها واختيار العنصر الذى يتواءم مع الموقع الفنى والجمالى الذى أراده له الفنان أن يكون فيه • ويوضح د • زكريا ابراهيم ذلك من منعطف آخر : حقا أننا كثيرا ما نربط الفن بالحلم ، فنقرر مع بعض علماء الجمال أن كل مهمة الفن انما تنحصر فى خلق عالم خيالى تكون وظيفته الأولى أن يجىء مخالفا بوجه من الوجوه لهذا العالم الذى نحيا فيه ، ولكننا نغفل عندئذ حقيقة هامة • ألا وهى أن «الخيال» وحده لايكون جوهر الفن ، كما أن «العاطفة» وحدها لاتكفى لتفسير العمل الفنى ، فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة ، أو حلم وخيال ، وانما هو أيضا خلق وصناعة ، أو انتاج ومهارة ، ومعنى هذا بعبارة أخرى أنه لايمكن أن يكون هناك «فن» ان لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها فى جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفنى • ويؤكد د • زكريا هذا الاتجاه بمقولة **أندريه مالرو** : فالفن ليس أحلاما وانما هو امتلاك لناصية الأحلام •

ان القاء نظرة على أعمال الفنان عبد الهادى الجزار مثلا تؤكد على أن الفنان حينما يعيش مع الظواهر الاجتماعية وعاداتها ، فانه يمكن أن يحقق انتاجا له رموزه الحية فى قالب فنى يرى أنه جدير بالتعبير عن وجهة نظره الفكرية نحو هذه الظواهر • وهناك من يربطون أعمال الجزار بالأسطورة ، والحقيقة أن أعماله أقرب الى الحقيقة منها الى الخيال وأن واقعيتها تنبع من وجودها متمثلة فى بعض السلوكيات الشعبية • أما مشكلة التعبير عند الفنان فهى مشكلة قديمة بعثت مع الفنون البدائية وهى البحث عن العمق فى المعانى التى يبحث عنها الفنان للمفردات أو العناصر الموظفة داخل عمله حتى تتحول من مجرد رموز الى عملية ميكانيكية لها ديناميتها عند المشاهد (شكل ١١) •



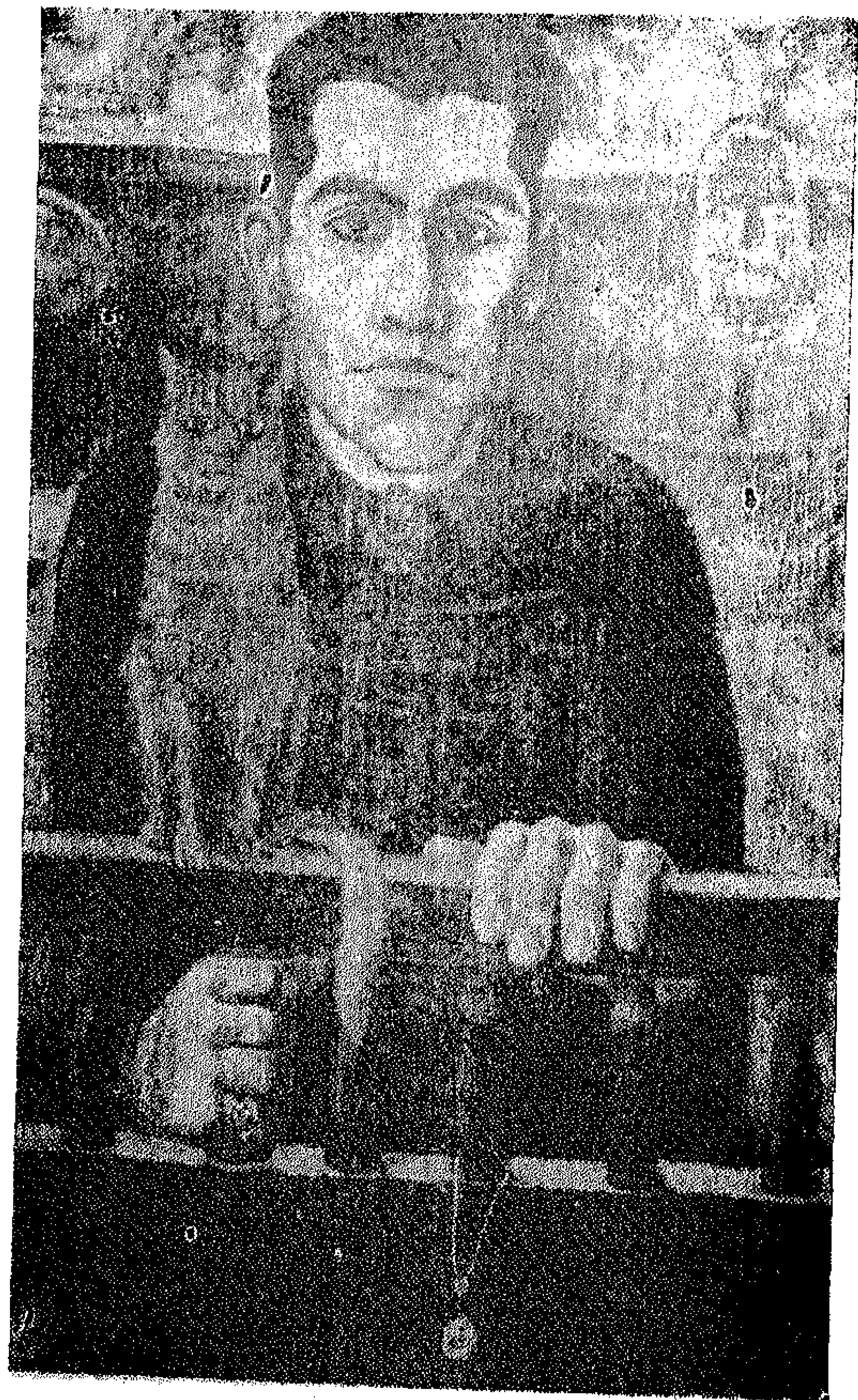
شكل رقم ١١

ان التشكيل المعاصر انما يؤدى الى رموز توحى بالمعنى للفكرة المنتقاة والتى عايشها الفنان وموضوعها المحورى • وهكذا يبقى للرمز طريقه الموصل بين المستهدف من العمل والخيال الذى تبلور مع التجريب • وتأكيدا على هذا « لوحة الرجل الأخضر » للفنان عبد الهادى الجزار ليست مجرد تسجيل لأحد شخصيات المولد أو علامة لمجتمع الأحياء الشعبية ، وانما هى أولا وقبل كل شىء دلالة نوعية ونمط انسانى ذو طبيعة معينة له وجود فى تلك المناسبات الدرويشية والأحياء ذات الطابع التاريخى

والأحتفالات الموسمية • ولوحة « **فرح زليخا** »، **ولوحة « ايميه آذار » للفنان الجزار** يضع فيهما بصمة جديدة للرؤية الموضوعية لتخيل الشخصيتين المختلفتين تماما فى نوعيتهما ووظيفتهما • وآية ذلك أننا نتذكر الوجه الذى نعرفه لا بقسماته وملامحه ، وانما بتعبيره ومعناه ، أعنى بتلك الدلالة النفسية التى نخلعها عليه (د • زكريا ابراهيم) (١) • ولأن للموروث الشعبى دلالاته فقد احتفظ به الفنان كخلفية للبناء التشكيلى • **وكان عبد الهادى الجزار وهو رسام مبدع مهندس أكثر حساسية فى تنظيم المجسمات والأحجام والنسب والموتيفات فى مساحة اللوحة** • واللوحتان لفن البورتيرية الذى عرفته الحركة التشكيلية فى مصر منذ عصر اخناتون حتى استقل بمفرداته مع مدرستى الفيوم والاسكندرية فى أواخر العصر الرومانى فى مصر وامتداد تأثيره بعد ذلك للفن القبطى وانتشار الأيقونة المرسمة • (شكل ١٢ ، ١٣)



شكل رقم ١٣



شكل رقم ١٢

ولما كان الانتاج الفنى الأصيل – قائما على التجريب الفنى ، وعلى جدية الابداع من تخيل ومعايشة يتطلب دائما الارتداد الى الجذور والمجتمع • فقد وضح هذا الأمر فى لوحة الجزار « **السد العالى** » •وقيمتها ضمن عدد من القيم التشكيلية يعود الى تكامل المنهج الجمالى لديه واستقرار مرحلة التجريب التى عايشها مع زميله الفنان حامد ندا وبلورة أسلوبه الفنى الذى سمح له بالاستدلال التصورى لرموز تعبيرية أكبر للمعانى التى ترددت مصاحبة لعملية بناء السد • فقد نجح فى اضفاء موضوع انسانى على موضوع انشائى خرسانى له وظيفة حيوية • ونجح أيضا فى معايشة البعد السياسى المتمثل فى «التحدى » فى كيان اللوحة برموزها الرائعة• واللوحة فى مجملها تبشر بعصر جديد من الميكنة والزراعة والتكنولوجيا • ونقل الجزار تصوراته الخيالية حول هذا الموضوع الى حقيقة ترمز الى دلالات عميقة ، ونقل العمل الفنى من فردية التصور الى الاحساس الجمعى له • ولم يكن هدم خط بارليف بوسيلة طبيعية – ضغط الماء – الا تمثيلا للتحدى ونوعا من

المصور الذى رسمه الجزار فى لوحته « السد العالى » (شكل ١٤) ٠

وفنان معاصر آخر يعشق المرسمات الشعبية ويحلم بالتخيلات البدائية وخطوطها المعبرة وديناميتها المتعاقبة وايقاعاتها الراقصة وتجريدها الذى يؤكد على المعانى ولا يحاكيها فى تداخل وتباين بين العناصر الانسانية وأدواتها ورموزها ورؤيتها للعالم الفضائى وللطبيعة ٠ هو الفنان **حامد ندا** بما له من عالم خاص من التخيلات والأوهام ، وله قضايا اجتماعية وموضوعية وله لغته التشكيلية الخاصة ٠ والمشكلة التى تظهر فى أسلوب حامد ندا تتحدد فى العناصر الموروثة التى تشكل أكثر الأعمال شمولية والبناء المستقر على الرغم من حركة العناصر داخل اللوحة ٠ ويمكن أن نقترب من أعماله بضرورة فهمنا لها وللتدخلات المستمرة بين الوحدات والمجسمات والألوان وفهمنا أيضا لمعانيها الأصيلة وعلاماتها العميقة ٠ وهنا تكمن خطورة أعمال « ندا » وتعود لها أهميتها ٠ وأعنى بوصفها لغة تشكيل مرئية لعدد من المستهدفات موظفة كلها فى قالب أكاديمى شعبى بدائى ٠ فليست لأعماله من هدف ترمى اليه وحسب انما أهداف عديدة تتيح للمرء فرصة تكوين تصور خاص عنها غالبا ما يختلف عن تصور آخر ، وهكذا ٠ وعسى أن يكون هذا ما عناه الفنان ندا فى تعريفه لأسلوبه الشمولى على أنه « مصرى » النبع وثمرة تاريخ طويل لفن التصوير ، وهمزة وصل بين الماضى العتيد والمعاصرة ٠ **يشير ندا الى أنه يرسم رسما ليضيف بعدا جماليا ، واذا كان هناك تأكيد على لون فهو بمثابة « المعنى » عوضا عن الخطوط المادية للمنظور ، وهو بمثابة التشكيل النحتى للغته الفنية الخاصة »** فأنا أرسم لأنحت لغة معاصرة لفن مصرى قديم (١) ٠ حقيقة أن اتجاهه منذ الأربعينيات وتدرجه فى تطور مستمر يعنى أن هذا الفنان اهتم بالبحث عن ماضى فن المرسمات فى مصر منذ أقدم العصور ، واهتم بالتنقيب فى معانى المرسمات الشعبية بها ٠



شكل رقم ١٤



شكل رقم ١٥

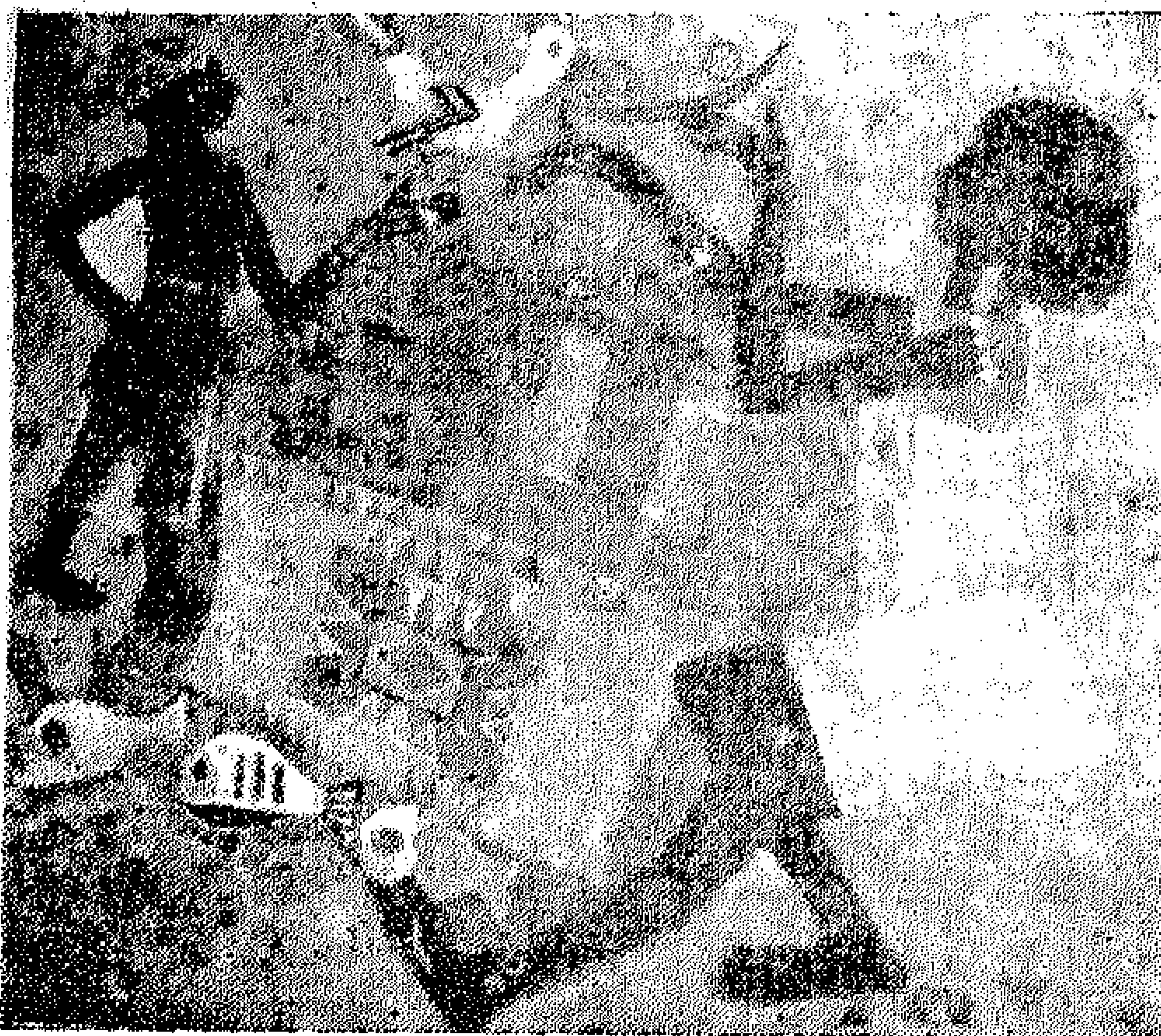
وانعكس هذا البحث على كثير من أعماله منهـا « المرأة والسـمكة » ، (شكل ١٥) « القط واللمبة » ، « أخناتون أو الرجل والمصباح » ، «العمل فى الحقل» ، (شكل١٦)«المرأة والساعة» ، ولوحة « قناة السويس » (شكل ١٧) .

والسؤال الآن : هل يكفى الخيال أن يخلق موضوعات لها ظواهرها الجمالية أم أن الخيال يضفى على العمل الفنى نوعـا من العناصر الموضوعية ؟ يقول ايمانويل كنت (١) : الرسوم الخيالية لاتكفى لجعل الظواهر موضوعية ، فان فعلها مقصور على بعث مقولة معينة دون أن يبرر تطبيق هـذه المقولة . بيد أنها تجعل من الممكن تأليف أحجام تركيبية أولية هى موضوعية . هذه الأحكام هى مبادىء الفهم الخالص يؤلفها ابتداء بتعيين شروط الرسوم تطبيقا موضوعيا . ومن اليسير الآن أن تستنبط مبادىء العلم الطبيعى استنباطا أوليا . فان جدول المقولات يقودنا الى جدول المبادىء . فلمقولات الكمية مبدأ هو (جميع حدوس مقادير متصلة) ولمقولات الكيفية مبدأ هو فى كل ظاهرة . والشىء الواقعى (الذى هو موضوع الاحساس) حاصل بالضرورة على كمية شدة أو على درجـة جذبه . اذ يجب أن يكون للأشياء درجة تأثير على حواسنا لكى تحدث فينا احساسات ، وتختلف الأشياء فى هذه الدرجة فتختلف الاحساسات . ثم يوضـح كنت أحـد مبـادىء التخيـل بقوله : كل ما يتفق والشروط المادية للتجربة فهو موجود فى الواقع أى أن ادراك الشىء أو ادراك علاقته بشىء مدرك، تبعا لمبادىء الاضافة ، يدل على وجوده الواقعى .

ويذهب كنت الى : كل مايتفق مـع الوجـود الواقعى تبعـا للشروط العـامة للتجربة فهو ضرورى ، ويلزم مـن هذا أن ليس فى الطبيعـة صدفة أو علة عميـاء . وانما كل شىء فيهـا يتوقف على شروط ويقع بموجب فيمـا بينهـا أو بعلاقاتها بقوتنا المدركة . فهى مبادىء قوية (دينامية) أى مبادىء الحركة والتغير المستمر ، تقوم عليها القوانين الطبيعية (د . يوسف كرم ـ الفلسفة الحديثة ـ ١٩٦٦) .



شكل رقم ١٦



شكل رقم ١٧

التراث الفني لفن المرسمات في مصر :

مع ارتداد النظرة الى تاريخ الحركة الفنية في مصر ، نشعر أن المصريين بحثوا في الماضي عن موروثاتهم ليؤكدوا بها على شخصية فنونهم ، وكانت وحدة التعبير في أصـــول العناصر التشكيلية التي تأكدت على رسوماتهم في المقابر والمعابد وعلى منتجاتهم الحرفية المختلفة تشير الى عنصرين مهمين : « **المكان والزمان** » ٠ وهنا كان نجاح الفنان المصرى مذهلا الى حد بعيد في تصور أهمية العنصرين على العمل الفني باعتباره شاهدا على عصر ، الى جانب تحقيق امكانية تطوره وفق أصول راسخة ٠ من هذا المنطلق كانت الفنون المصرية ذات صبغة لطابع غير قابل للتداول في أى أرض غير مصر ٠ وليس معنى هذا أن فنوننا لم تؤثر في فنون الآخرين ٠ فقد حدث هذا التأثير ولا شك الا ان المتأثر لم يستطع أن يســير في الدرب نفسه للأسباب نفسها التي أكدها الفنان المصرى في أعمــاله ومعها خصوصـــية التعبير وارتباطه مع الموروثات الشـعبية وانبثاقها من العقيدة ومن الفلسفة الوجدانية باعتبار أن هذا كله واقــع يؤدى الى حقيقة ، وبالتــالى تتأكد رموزهما في وجدان المجتمع ٠

كما أؤكد على أن ابتداع الفنان المصرى للخط التشكيلي التجريدى والتصاقه مع العناصر المادية في الطبيعة ، جعلته سباقا نحو اختراع الكتابة بنفس الرموز التي اختارها لتكون صدى للتعريف بالأشـــياء والمحسوســـات وغير المحسوس ٠ وكان لها من خيار لعدد من الرموز توظفها بأداة تشكيلية ثم لتعاد صياغتها باطار يجعلها مقبولة جماهيريا واجتماعيا ٠ هذا الاطار تحـدد داخله البناء الفني من تبسيط وتسطيح وعمق الدلالة وتكاملت فيه الرؤية الجمالية مع الرؤية الوظيفية ٠

وعنـدما دخلت المسيحية مصر ، كان المنهج الانساني له حضوره على العمل الفني منذ العصر الفرعـوني متمثلا في الأقنعــة التي كانت تنحت للشخصيات البــارزة في المجتمع واستخدمت الألوان كعنصر كمالي لتأكيد الشخصية ٠ وفي أواخر العصر الروماني في مصر تحولت الى أقنعة جصية تصب على وجوه تلك الشخصيات ثم تلون لتعطى احساسا بالحيوية ٠ ومرة ثالثة تحولت الى لوحات منفصلة رسمت ببساطة للغاية تقترب من فنون الشعبيين وفيها احساس فطرى رائع ٠ وجاءت مرحلة بلوغ النمو لتتــأكد في لوحــات مرسمةقوية لها خصائصها المتكاملة فنيا وألوانها المتدرجــة المتداخلـة لتؤكد على البعد المنظورى المادى والبعد الحسى وكان للمحــاكاة دور كبير في العمل الفني ٠

ولاشك أن هذه اللوحات كانت هي القاعدة الأساسية المتبينة لفن البورتيرية في العالم بعد ذلك تم في فن اللوحات الدينية المعروفة بفنون الأيقونـات والتي انتشرت في مصر وفي فنون أوربا في العصور الوسطى ، والتي أخذت معها في تدرجها كل الخصـــائص التشكيلية المصرية والخصائص الاعتقادية لتكون أداة تواصل رائع للفن في مصر وتلك المرحلة تميزت بأن لها صفة شعبية ٠

وينعطف الفن في مصر بعـد ذلك مع المرحلة الاسلامية ليبتعد تمــاما عن جانب التعبير عن الشخصيات وعن الرؤية الكنسية والكهنوتية ، ولتحل معهــا الطبيعة بجمالياتهــا وتأخذ كل اهتمامات الفنان ، وتظهر حينذاك نوعية جديدة من الأداء الفني مختلطة بالاحســـاس الجمــالى والشعور بالبهجة والبعد عن الفردية في اللوحة٠ وتظل الاعمال صورة شاملة للحكايات والأساطير٠ ويعود أسلوب التجريد مرة ثانية ولكن برؤية اسلامية تمثل المساحة الشاســـعة للحضارة الاسلامية وتخرج من محليتها الى عالمية الاسلام٠

وكان للخط الأبجدى والهندسى دورهما الفكرى كأداة ترابط قومى ٠ وفي اعتقادنا أن استغلال الفنان في العصر الاسلامي التشكيل بالخط ، لم يكن الا للغة القومية الاســلامية نظرا لتعدد اللغات واللهجات من المحيط الى الخليج ، فكان على الفن أن يفرض أداة مســتحدثة لتكون عنصر تفاهم بين مواطني هذه المساحة الهائلة جغرافيا٠ ولم يمنع ذلك من وجــود عدد آخــر من الرموز ليؤكد على هذه اللغة وهذا الاتجاه ٠ وكان للفن الشعبي نصــيبه الأكبر في تحـديد هذا الفكر التشكيلي ٠ ولم يكن الفنــان هنا ليبرز الحقيقة جلية في الموضوعات المطروقة على فطريتهــا في كثير من الأعمال الفنية ، فجاءت معبرة الى حد

كبير عن المناخ الجديد للفكر الاسلامى • وهذا بالطبع قد ساعد على وجود عدد من المدارس الفنية لفن المرسمات عرفت بواطنها التى أثرت على تواجدها • وخلاصة ذلك أن الفنان فى العصر الاسلامى لم يكن يعنى بالدراسة والتحليل ومعرفة العلل والأسباب والنتائج ، اذ كان يهتم بالتصور الشامل لموضوع العمل فحسب • وهنا جاءت الأعمال صورة من الحياة التى يسعى فيها الفنان الى استجلاء الحسيات وابراز البهجة وترف الحياة ، نخلص من هذا الى أن فن المرسمات سار على عدد من الدروب المتوازية ، وكان فى فترة من التدرج الزمنى يفوق درب من الدروب على دروب أخرى وفى فترة أخرى نجد العكس وفى حالة تتوازى الدروب • وتتلخص فى :

١ – مرسمات عن عناصر طبيعية •

٢ – مرسمات عن شخصيات •

٣ – مرسمات تمتزج فيها العناصر الطبيعية مع الشخصيات •

٤ – مرسمات عن الخطوط وتوظيفها فى الكتابة والتشكيل •

أما عن الأساليب الفنية التى اتبعت خلال ومع تلك الدروب فقد كانت السمة المحورية لها هى التجريد والبعد عن التعقيد وهى فنون لاتمثل أفكارا بل أشياء وجدت بالفعل وحقائق تفرض نفسها على الفنان وتجعله وسيلة للتعبير عن عناصرها • وهى فنون حدسية أكثر منها عقلانية بالاضافة الى أنها فى الغالب كانت مرتبطة بوظيفتها النفعية والشعبية •

ومع بداية القرن العشرين تعود الحركة التشكيلية فى مصر بصياغة جديدة وبأسلوب يختلف تماما عن الأساليب السابقة ، ومع ظهور الدراسات الجمالية المعاصرة تواجد تعبير « الاستلهام من الفن الشعبى » وهو تعبير فرض واقعه من واقع المتغيرات الاجتماعية ونمو الدراسات الفولكلورية الى جانب المنظور الجمالى المتطور للفنانين المعاصرين ، حيث يبحث فيه الفنان عن الانتماء للجذور الأصيلة فى فن المرسمات الشعبية والمصرية • ويقصد من هذا التصرف اقامة مشابهة بين التعبير المعاصر والتعبيرات الموروثة التى يعتريها عدد من الخصائص البيئية والانسانية المعبرة عن الهوية المصرية •

والمستهدف من هذا ضرورة التواصل والأصالة فى أصل الفنون التى خطت لنفسها تاريخا الى حد يذهب بعض الفنانين فيه الى وصف هذا الفعل بأنه اتجاه وأنه بمثابة التطور المحورى للارتقاء بالأسلوب التشكيلى لفن المرسمات •

وعلى هذا فقد عمد كثير من المرسمين التوجه نحو الأشكال التقليدية فى رسوم الشعبيين التى تنبعث منها الدلالات الرمزية للوجدان المصرى وثقافته السائدة • وكان هذا سببا من ظهور أسلوب فنى يسعى نحو تقليد تلك الأشكال وصياغتها صياغة فنية معاصرة ومن هؤلاء **(الى جانب الجزار وندا ، سيد عبد الرسول ، جاذبية سرى ، انجى أفلاطون – خميس شحاته وسوسن عامر – على دسوقى وآخرين منهم حلمى التونى – جورج البهجورى – تحية حليم)** •

أن مسألة البحث فى الفن الشعبى تعنى بالنسبة لفكر المصور التنوع فى الموضوعات وتمنح له النبع الوفير من ثقافة المكان ، وتعنى له القدرة على بلورة الفكرة المعاصرة والرؤية الحديثة للمقومات الثقافية الموروثة • ومهما يكن من أمر فان التشكيليين سعوا الى وضع ترتيب غير منظور ينظم العلاقة بين الموتيفات والعناصر الشعبية والعناصر الاضافية المعاصرة • ومن هذا المنطلق كثرت الاتجاهات المعالجة عند الفنانين ، ويمكن أن نحصرها فى اتجاهين :

الأول : اتجاه يسعى الى الفن الشعبى باحثا عن تركيبة شعبية ليضيفها فى بناء فنى يمتزج ببعض الاتجاهات الفنية المعروفة •

والثانى : اتجاه طلب الفن الشعبى لدلالاته ورموزه وأسلوبه ليضفى عليها معان موضوعية فلسفية واجتماعية وجمالية فى اطار من التجريد•

ويبدو من ذلك انه يوجد فى التطور التشكيلى لفن المرسمات عناصر ذاتية مختلفة • وأن هذه العناصر تحدد أو تفيد طابع الموضوعية فى الأعمال التى انتجت منذ عرفت مصر المعاصرة نهضة تشكيلية مع بداية ١٩١٣ • **ومن المهم ملاحظة أن هذه النهضة قامت على أكتاف المدرسة**

التأثيرية بأجنحتها التجريبية المختلفة وبأفكارها وموضوعاتها التى تنم عن أمزجة أصحابها الغنية ·

وأهمها الأجنحة الأربعة التالية :

١ ـ جناح الفنان يوسف كامل :

وهو زعيم المدرسة الايطالية فى الرسم فى مصر ـ ولا يقصد بهذا أنه تأثر بالمدرسة الايطالية فى الفن وانما هو اتجاه الدراسة التى سافر اليها عدد من الفنانين بعد ذلك حيث أصبح هناك فنانو المدرسة الفرنسية والمدرسة الايطالية ولكل منهما اتجاهه الفنى · وتدور أعمال يوسف كامل حول الطبيعة التى تتمثل فى حدائقها وشمسها وأضوائها وتدور حول الريف بمناظره الخلابة وكانت هذه الأعمال مولعة بابراز النواحى الجمالية وحدها وثراء ألوانها وتباينها والاهتمام بانعكاسات الضوء من خلال دراسة ظلال الأشياء على المسطحات · كما أبقت الى حد كبير على واقعية الألوان ونصوعها وأنسجامها ·

وحقيقة أن أعمال الفنان يوسف كامل على الرغم من اقترابها من المدرسة الانطباعية ـ الا أنه أضاف اليها نوعا من الخلم ومتعة العين · (شكل ١٨) ·



شكل رقم ١٨

٢ ـ جناح راغب عياد :

وهو أيضا من الفنانين الذين لجأوا الى الخط المتحرك ليصنع نوعا من المزيج بين فن الكاريكاتير وفن التصوير مستخدما فيه عددا من الوسائط اللونية المختلفة فى خاماتها · وهو من فنانى المدرسة الايطالية أيضا · وقد مالت أعماله الى المجتمع الريفى والشعبى ، ولكن كان اهتمامه بالتشكيل وابراز الحقائق كمظاهر أكبر من اهتمامه بوضع تصور فكرى وراء كل لوحة · حيث جاءت الأعمال فى جمال تعبيرى عن الأشكال الشعبية دون التوغل فى مفاهيمها الثقافية والفولكلورية · والحقيقة أيضا أن راغب عياد حاول بطريقة ما أن يبحث عن بناء مصرى لفن الرسمات · الا أن التكامل فى هذا الاتجاه جاء بعد ذلك على أيدى فنانين من جيل الأربعينيات· (شكل ١٩) ·

٣ ـ جناح محمد ناجى :

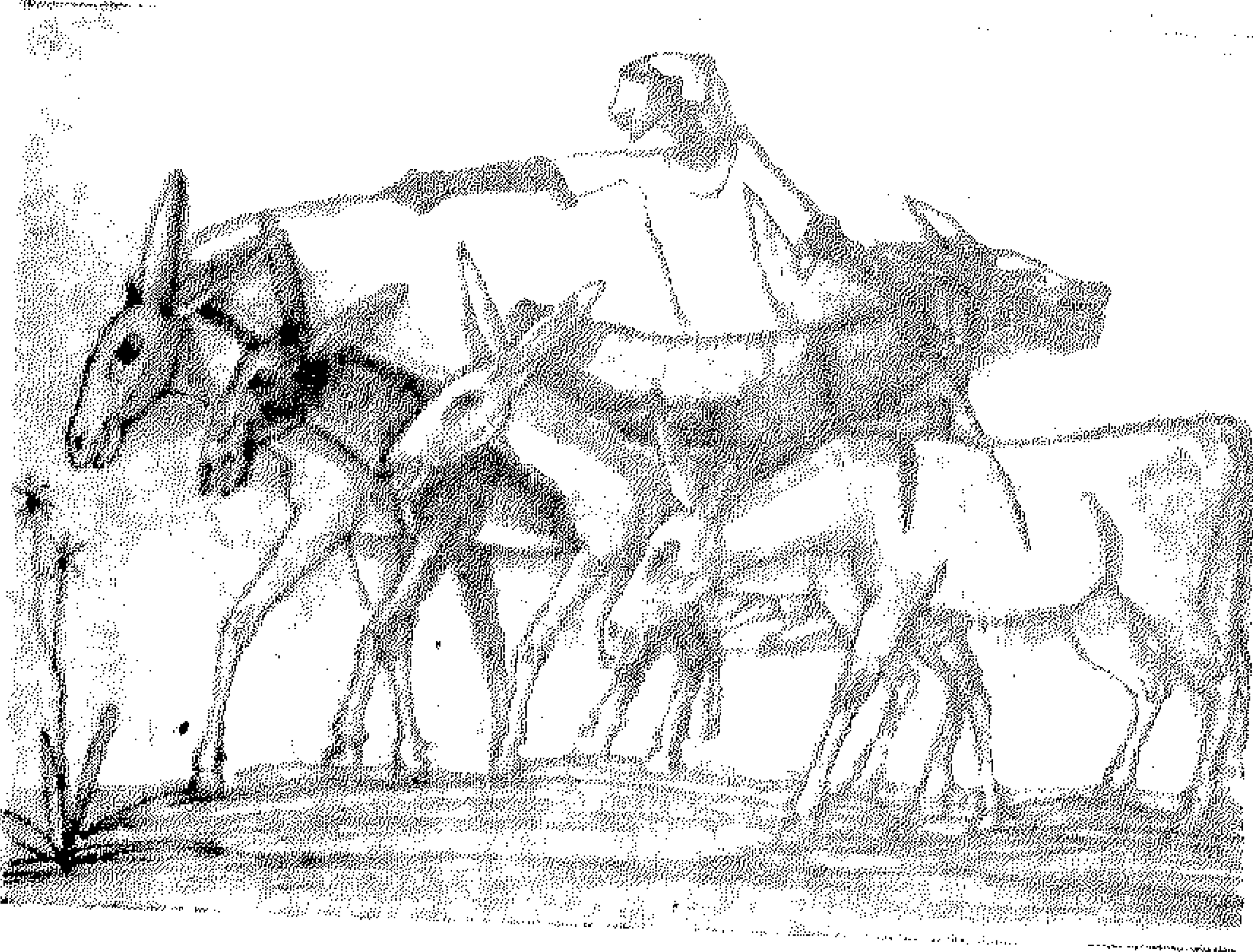
وهو من المدرسة الفرنسية وقد عاش مع المدرسة الانطباعية وحاول أن يجعل من الشخصيات عناصر رئيسية داخل الطبيعة فى ألوان خاصة به أكدت امكانياته فى تحليل الأبعاد وتعاقبها مرحلة بعد مرحلة وجعل من اللوحة حوارا مستمرا بين عناصرها المختلفة وعاش فترة فى الحبشة الا أن أعماله فى تلك المرحلة لم تبرز الجوانب الشعبية فى هذا المكان كما فعل كل من جوجان فى تاهيتى وماتيس فى مراكش والجريكو فى أسبانيا وغيره · (شكل ٢٠) ·

٤ ـ جناح محمود سعيد :

وهو الجناح الأكثر رسوخا من الناحية الفنية وهو من المدرسة الايطالية وقد أثر على عدد كبير من الفنانين المصريين بعد ذلك ، وكان اهتمامه بالعناصر الشعبية راجعا الى حبه للأماكن الشعبية والى انتقائه لأهم ملامحها الانسانية للتعبير عنها بعمق تشكيلى كما جاءت فى لوحته « بنات بحرى » وفى هذه اللوحة نجد الفنان يتجه الى الواقعية ليعبر عن الشخصية الشعبية فى « احترام » وألوانه أكدت هذا المعنى حيث جاءت بدفئها لغة حوار مشترك فى التكوين



شكل رقم ١٩



شكل رقم ٢٠

ويحضرنى مقولة للفنان حسن سليمان عن أعمال محمود سعيد ، ان الألوان عنده تأخذ الانسان بعيدا ثم ترده ثانية وتأخذه يمينا ثم يسارا ثم تعيده الى موقعه • والألوان والعناصر تأخذ المرء صعودا وهبوطا • ان أعماله من الأعمال التى يصدق القول عليها أنها « متكاملة » (شكل ٢١) •

وفى خلال الأربعينات ونتيجة التحولات الاجتماعية والسياسية نزع عدد من الفنانين نحو الاقتراب أكثر وأكثر من المدارس المعاصرة المتطورة وكانت المدرسة السيريالية من أهم المدارس التى كانت محل تجريب لعدد من الفنانين •وقد التف هؤلاء الفنانون حول الفنان حسين يوسف أمين الذى اعتبر مفجرا للملكات ابداعاتهم فى تلك المرحلة • وكان من نتيجة ذلك أن أصبح العنصر السياسى هو المنظور لفكر الفنانين وتحليلهم للواقع الاجتماعى وبدا ذلك فى أعمالهم التى أنتجت فى تلك الفترة •



شكل رقم ٢١

وكما سبق وأن أوضحت أن الجزار وندا من هؤلاء الفنانين الذين استطاعوا أن ينفردوا بعد ذلك بأسلوبهما وأن يصبح المجال الفنى يدور حول العناصر الفولكلورية للتعبير عنهـا بقيم تشكيلية جميلة ٠

واستمرت الحركة التشكيلية بعـد ذلك فى طريقها نحو الدراسة والبحث ، حتى غلب على الطابع العـام للفنون فى مصر الطابع المصرى وعيونه على الفنون الشعبية ٠

ولكن اعترافا بأن الحركة تتطور فكان لابد أن يكون من قضايا الفنان الاهتمام بالعنصر الانسانى القادر على توظيف المكان فى صالحه ٠ فقد قدمت كاتبه هذه السطور فى معرضها الايقاع والطبيعة بحثا من ٢٨ لوحة حول البعد الانسانى على المكان الاجتمـاعى ذى الطبيعـة الشعبية ٠ ولم يـكن الانسان واردا مرسما فى الأعمال وانما أدخل فى البحث كرمز وتاريـخ لهذه المواقع ٠ وكان من الضرورة أن تختار الباحثـة خطوطا معبرة فى تناسق مع الألوان لتؤكد هذا المعنى مع تـرك فراغات فى نسيج التوال كأرضية طبيعية تمثل الجذور الأولى لهذه الأماكن ٠

وأخيرا ما تعنيه هذه السطور هو أن الموضوعية فى البنـاء الفنى المعاصر وفقا للمفهوم الشعبى ممكنة بمعنى أنهـا ضرورة ، ويمكن التعبير عن مواقفنا الجمالية الحالية بجذور فنية تمتد وتمتد حتى تعيد للفن سمـته المصرية ٠ والبدء بهذا يعنى الاعتماد على نفس الأدلة مجتمعة لتاريخ فن المرسمات وجذوره الشعبية ٠

هـوامش :

١ ـ جورج سنتيانا : الاحساس بالجمال ـ ترجمـة د٠ محمد مصطفى بدوى ـ الأنجلو المصرية ٠

٢ ـ جيروم ستولينتز : النقد الفنى دراسة جماليـة وفلسفية ـ ترجمة د٠ فؤاد زكريا ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط ثانية ٠

٣ ـ عبد الحى دياب : التراث النقدى (د٠ أحمـد ضيف) ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ٠

٤ ـ د٠ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٦ ٠

٥ ـ عبد الهادى الجزار : دراسة على أعمـاله وكتاب أ٠ صبحى الشارونى فنان الأساطير ٠

٦ ـ حامد ندا : دراسة على أعماله وبحث منشور لكاتبة الموضوع بالرومانية ٠

٧ ـ ايمانويل كنت : تاريخ الفلسفة الحديثة : يوسف كرم ـ ط ٠ رابعة ـ دار المعارف ٠

مشكلة الفلسفة ـ د٠ زكريا ابراهيم ـ مكتبة مصر ـ ٤ ٠

مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة (يمكن أن تصير علما ٠ ترجمة د٠ نازلى اسـماعيل حسن ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ ٠

٨ ـ فيكتور جرجس : اللوحات المصورة بالمتحف القبطى « الأيقونات » مصلحة الآثار ـ المتحف القبطى ١٩٦٥ ٠

٩ ـ د٠ رؤوف حبيب : المظاهر الرائعة للفنون القبطية ـ تاريخ الفن القبطى ومتحفه ـ مكتبة المحبة ٠

Wilde Zalascer : Portrats Aus Dem Wus- tens and Verlag von Anton Schroll & Co- Wien-Munchen. 1961.

Klaus Wessel : L'Art Copte-Editions Med- dens, 1963.

١٢ ـ جون ديوى : الفن خبرة ـ ترجمـة د٠ زكريا ابراهيم ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٦٣ ٠

١٣ ـ د٠ عبد الرحمن زكى : الفن الاسلامى ـ دار المعارف الاسلامية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ٠ (١٦٤) سلسلة كتابك ٠

١٤ ـ د٠ محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية

١٥ ـ د٠ سلمى عبد العزيز : التصوير المصرى المعاصر : بحث منشور باللغة الرومانية ١٩٧٨ ٠

الوجدان الشعبى

فى حكايات حارة نجيب محفوظ



د. كمال الدين حسين

ان الأدب الناجح لابد أن ينطلق من المحلية ‥ مقولة أكدها الابداع العالمى على مر العصور ‥ فالمبدع عندما يبدع أى منتج أدبى لا يبدعه وعيناه مسلطتان على بريق العالمية ، بقدر ما يكون الهم الذى يشغله هو النجاح المحلى فى المقام الأول ٠ وأن يجد صدى لمنتجه الأدبى بين من ينتج لهم ، وحتى يتحقق هـــذا الصدى لابد أن يتوافر للمنتج الأدبى قدر كبير من الصدق الفنى الذى هو نتاج الفنان مع نفسه أولا ، ومع عالمه ثانيا ، وهكذا كان نجيب محفوظ ‥ خاصة عندما يكتب عن الحارة المصرية ٠

ان نجيب محفوظ واحد من أبناء الحارة المصرية ، عشقها وأخلص لها وتمثلها فى وجدانه ‥ فكتب عن حارته القابعة فى أحضان قاهرة المعز أروع أعماله ، والتى صور خلالها الشخصية المصرية الشعبية بسماتها المميزة ، وأصالتها العريقة ‥ وصورها كما ترسبت فى وجدانه كواحد من أبنائها تمثل ثقافتها وعايشها فشكلت ـ بجانب ما اكتسبه من ثقافة ومعارف خاصة ـ بنسبة الثقافة الفكرية ، التى ظهر أثرها فى أعماله عن الحارة المصرية (القـــاهرية) بطبقتيها الدنيا والوســـطى ‥ بداية من خان الخليلى (١٩٤٦) ، مرورا بزقاق المدن (١٩٤٧) وثلاثيته (٥٦ ـ ١٩٥٧) ـ والحرافيش (١٩٧٨) ، وحكايات حارتنا (١٩٧٥) هى موضوع هذه الدراسة الى غير ذلك من ابداع روائى تتكامل فيه رؤيته للحياة فى المجتمع المصرى من خلال بيئته التى عاش فيها وعايش واقعها وأهلها ٠

ولقد حاول نجيب محفوظ فى أعماله الروائية عن الحارة القاهرية ، أن يجعل من الحارة اطارا للتاريخ للمجتمع المصرى منذ بداية هذا القرن حتى قيام ثورة ١٩٥٢ ، واصفا ومحللا بنيته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وعوامل التغير الاجتماعى التى أثرت فى تلك البنيات وظواهر هذا التأثر ، من خلال تصويره الروائى لجوانب مجتمعه . وقد خص « حكايات حارتنا » برصد أحداث ومواقف للفترة الزمنية المواكبة لثورة ١٩١٩ حتى وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ ، وهذه الفترة الزمنية لأحداث الحكايات تحمل دلالة لأهم فترة تاريخية بلورت الوعى الشعبى المصرى أما المكان وهو الحارة القاهرية . فدلالته واضحة من كون الحارة حينذاك كانت تمثل عصب المجتمع القاهرى .

فكيف جاءت شخصيات ومواقف « حكايات حارتنا » ، ومدى ارتباطها بالثقافة الشعبية التى تمثلها نجيب محفوظ فى أعماله ليعبر بها عن الشعب المصرى ؟

يبدأ نجيب محفوظ « **حكايات حارتنا** » وينهيها بصورة عن مدى ارتباط حياة الحارة بالفكر الغيبى وما يحويه من غموض وأسرار . رامزا لغموض هذا الفكر وقدسيته وحرمته « بالتكية » العتيقة التى تحيط بها منازل الحارة وتقبع هناك .

« صغيرة تحدق بها الحديقة ، بوابتها مغلقة عابسة ، دائما مغلقة ، والنوافذ مغلقة فالمبنى كله غارق فى البعد والانطواء والعزلة (١) .

وتشكل هذه العزلة التى تعيشها التكية وقاطنوها من الدراويش رجال الله سرا مقدسا لا يصح الخوض فيه ، فمنهم « رجال الله وملعون من يكدر صفوهم » (٢) صورة للعزلة التى تعيشها الحارة أيضا عن العالم من حولها ، أقصى ما يشغلهم هو معرفة الشيخ الأكبر للتكية .

ولا تقتصر المفردات الدالة على هذه العزلة على دلالة المكان ، بل هناك الانشودة التى يحفظها الغلام عن دراويش التكية ، وينسبها الى الشيخ الأكبر .

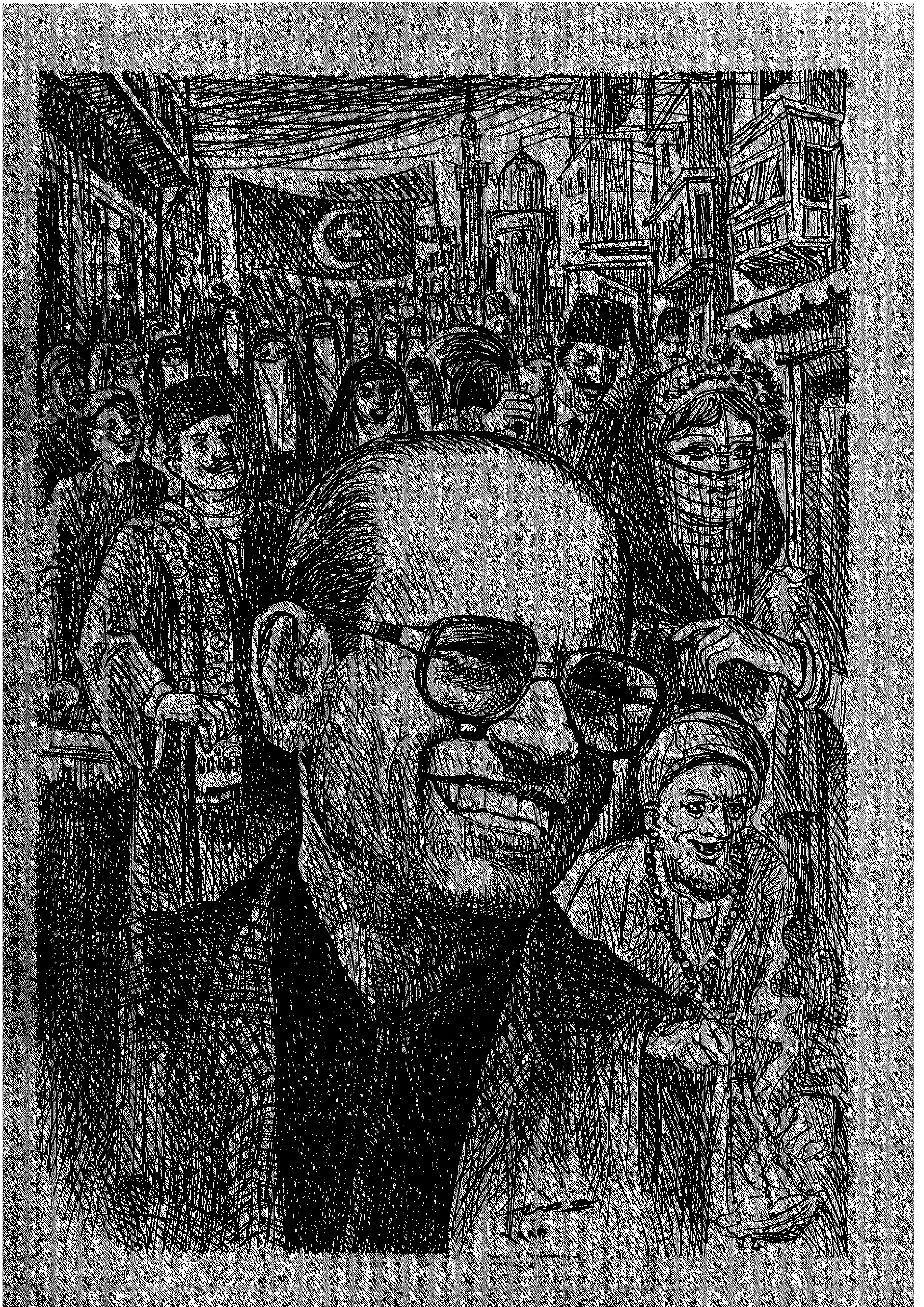
« بلبلى خون ولى خورد وكل حاصل كرد » (٣) .

عبارة غامضة ، غير مفهومة لصغار الحارة وكبارها ، تزيد من غموض التكية وشيخها الأكبر الذى لم يره أحد ، حياة كلها ألغاز وحرمة وتحريم من الخوض فى الحديث عنها :

« ترى ما معنى الرطانة التى حفظتها
ـ سمعتها مرارا ضمن تراتيل التكية
ينصت الأب مليا ثم يقول :
ـ لا تخبر بذلك أحد
يبسط يديه ثم يتلو الصمدية (٤)

وفى خاتمة الحكايات يعود نجيب محفوظ للتأكيد على نفس الدلالة ، فها هو الشيخ الأكبر عمر فكرى كاتب محام متقاعد فى الحكاية رقم (٧٨) ، والذى يقول عن نفسه : « من خبرتى الطويلة أستطيع أن أقدم شتى الخدمات فى أى ميدان من ميادين الحياة .. فيسأل الصبى عن التكية ، فينطلق الشيخ عمر مؤكدا بأن التكية خارج أسرار الحياة ، ويفشل من يحاول معرفة أسرارها ... ثم يدور الحديث بينهم عن الشيخ

١ ـ نجيب محفوظ : حكايات حارتنا (القاهرة : مكتبة مصر ط ٢ ع ١٩٧٨) ص ٣ .
٢ ـ المرجع السابق : ص ٣ .
٣ ـ المرجع السابق : ص ٤ .
٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥



الأكبر الذى تؤمن الحارة بكراماته ، ولم يره أحد ، فيتفقا على أن هناك استحالة فى رؤيته و « عجيب أن نقنع بوجود التكية وبعدم امكانية رؤية الشيخ الأكبر » .

فهناك وجود ، واقع مادى للتكية لكن يحيط به كم كبير من الأسرار . منها حقيقة الشيخ الأكبر الذى تؤمن الحارة بكراماته .. والايمان به نابع من خلال المقاييس العقلية ، فالقوة الكامنة وراء الأشياء لا ترى ولكن يشعر الانسان بها ويتعرف على وجودها من خلال الظواهر المادية .. فجميع من فى الحارة يؤمنون بضرورة وجود الشيخ الأكبر للتكية كما يؤمنون أيضا ببركاته .

فالشيخ الأكبر هو ولى مثله مثل الأولياء الذين تنظر اليهم الجماعات الشعبية نظرة تقديس لما يتصفون به من تقوى ويظهرون من الكرامات فهم كما يقال (سرهم باتع) ومع كراماتهم القدرة على شفاء المرضى بمختلف الوسائل ، والتنبؤ بالغيب ، وان كانت بعض الاعتقادات فى بركاتهم وقدراتهم تخالف ما جاء به الاسلام الى أنها تجد صدى فى نفوس الجماعات الشعبية .

جانب آخر من الاعتقاد فى الغيبيات نلمسه فى حارة « نجيب محفوظ » ، وهو الاعتقاد فى التنجيم وكشف الغيب ، والعلاج عن طريق الرقى والتعاويذ .. والزار أحيانا .

ففى الحكاية رقم (٢) ، تقع الست « أم زكى » المهزارة الطروب « فريسة » مرض عضال ، وكما يقول « نجيب محفوظ تعنى حكمة الحارة الخالدة بأن مرضها ليس مرضا من الأمراض المعروفة ، ولكنه من أفعال « الأسياد » وألا شفاء لها الا بالزار . ويجىء اليوم المشهود فيكتظ بيت جارتنا بالنساء ، بالبخور ، وتتسلط عليه جوقة من السودانيات يكتنفهن الغموض والأسرار .. وها هى الأيام تمر وصحة صديقتى لا تتحسن » (٥) .

ومن المعروف أن (الزار) وسيلة من وسائل العلاج الشعبى عرفته مصر وكثير غيرها من بلاد العالم والاعتقاد به كعلاج بدائى يقصد به ارضاء الأسياد واجابة مطالبهم لتخليص المرضى من آلامهم وتهيئة الشفاء لهم وابعاد أذى الأرواح عنهم ينتشر هذا الاعتقاد بين الأوساط الشعبية وغيرها .

أما فى الحكاية رقم (١٠) **فيقدم** « نجيب محفوظ » ، الشيخ لبيب وهو معلم من معالم الحارة مثل التكية والقبو والسبيل .. كان يتخذ مجلسه قبيل مدخل القبو ، على فروة يجلس ، وبين يديه تنفث رائحة دسمة مخدرة ذو جلباب أبيض ، وطاقية خضراء ، مكحول العينين ضعيف البصر ، يطوق عنقه بمسبحة طويلة تستقر شرابتها فى حجره (٦) .

والشيخ لبيب يجد ضالته فى زبائنه من نساء الحارة ، هذه تسعى لمعرفة الغيب وتستعجله ، كاحسان الصبية الجميلة فى الحكاية رقم (١٠) التى تتعجل أنباء المستقبل ، فترسل (بأثرها) مع الصبى الى الشيخ لبيب : « خذ منديلى واذهب الى الشيخ لبيب فى مجلسه .. أعطيه المنديل ومليما وقطعة سكر .. فيشم المنديل ويفكر مليا ثم يقول :

ــ عما قريب يمتلىء الكرار ويغنى العصفور (٧) .

وتتزوج احسان من غنى فى الخمسين ، ذو زوجة وأولاد ، وغير احسان كثيرات كل تسمع ما ينطق به الشيخ لبيب من كلمة مفردة مثل « تفرج » أو بمثل من الأمثال « يا رايحين يكفيكم شر الجايين » فتفهم المرأة ما تفهم ، فيتهلل وجهها فرحا أو يغمق كآبة ، ثم تدس المقسوم تحت طرف الفروة وتمضى » (٨) .

وللشيخ لبيب زبائن من الرجال أيضا ، ففى الحكاية (٤٠) يصاب أحد الشباب بمرض نفسى يؤدى به الى مطاردة النساء ومهاجمتهن فى

---

٥ ــ نفس المرجع السابق : ص ٨ ــ ٩ .
٦ ــ المرجع السابق : ص ١٥٧ .
٧ ــ المرجع السابق : ص ٢٤ .
٨ ــ نفس المرجع السابق : ص ١٥٧ .

الطرقات ٠٠ يطوف به أبيه على الأضرحة بلا فائدة فيلجأ الى الشيخ لبيب ٠

وفى نفس الحكاية نجد اشارة الى الاعتقاد فى زيارة الأضرحة والتبرك بأولياء الله طلبا للشفاء من الأمراض ٠

أما فى الحكاية رقم (٥٠) فعندما يمرض جعلص الدنانيرى فتوة الحارة يذهب الى أحد المنجمين طالبا الشفاء ، فيعزو اليه بأن مرضه بسبب دعاء أهل الحارة عليه فيصب جام غضبه عليهم ٠

هناك أيضا جانبا من الحكايات يدور حول مفهوم شعبى عن **كيد النساء ٠٠ والرجال** ٠٠ فالمرأة فى بعض الحكايات ليست ضعيفة على طول الخط ، ففى الحكاية رقم (٢٧) نجد نظلة لا هم لها الا اصطياد الرجال وايقاعهم فى حبائلها ، ثم تتركهم يضعفون ، « تتزوج من حسن وتهمله فى مرضه ، وبعد وفاته تلف شباكها على أخيه خليل وعندما يتوفى تتوقع منها الحارة مكيدة أخرى لرجل آخر ، لكن وحسب العرف الشعبى أو دستور الشعب الذى يقر بأن لكل ظالم نهاية ولكل شرير جزاء لابد أن يناله فى الحياة الدنيا ، تلقى نظلة جزائها » وينتشر الخبر بأن جارة ألقت على وجه نظله « ماء نار » متهمة اياها بمحاولة خطف زوجها » (٩) ، تماما كما فى الحكايات الشعبية حيث يقترن الجزاء بنوع الفعل ، ويتم فى الحياة الدنيا لتكون العبرة ، وهذه واحدة من ابداعات « نجيب محفوظ » فى تمثله لأدب وثقافة الشعب ٠

عن هذا الدستور تدور أحداث الحكاية رقم (٤٣) « فحواش العداد من أصحاب المزاج فى حارتنا ٠٠ فى ليلة عيد يقرر أن يحى سهرة كبرى فى بيته ٠٠٠ ويتواصل الطرب والعربدة حتى قبيل الفجر بقليل ثم يخلد الجميع لنوم عميق » (١٠) ، لكن بعد أن يستيقظوا يجدوا أنفسهم مبعثرين فى عالم خراب شامل لا يتصور ولا يوصف ٠

« ويذاع كلام أيضا عن أن ما حاق ببيت حواش انما جاء نتيجة لغضب من الله استحقه باستهتاره وقسوته وعربدته ٠٠٠ ومثل هذا ما قيل عن دور العفاريت فى الأمر نتيجة نذر نذره حواش ولم يوفه (١١) ٠

وهنا يحدد « نجيب محفوظ شكلا جديدا لتلك القوى التى تقوم بتنفيذ دستور الشعب ، وأسبابا أخرى تضاف لقائمة الأعمال التى يمكن العقاب عليها والتى يعتبرها تستوجب العقاب والجزاء فى الحياة الدنيا ، فالعقاب بيد الله تعالى يستهدف المستهتر الفاسد العربيد ، أما من يغدر فى الوفاء بنذر كان قد نذره فالجان تؤذيه ، فالوفاء بالنذور فى الثقافة الشعبية يشكل ركنا من أركان الاعتقاد في القوى الشعبية ومراضاتها .

أما عدم الوفاء بما ينذر فان رد فعله يكون خطير على صاحبه أو من يتبعه كما يقضى المعتقد الشعبى ٠٠ لذلك فان الالتزام بالوفاء بالنذر واجب والا تعرض صاحبه للأذى كحواش العداد ٠٠٠ وتتحقق العظة المطلوبة من **حكاية حواش** العداد ومصيره ويعتبر بها الناس « وأمام غموض السبب فيما آل اليه حواش وأصدقائه لا يجد من يتذكر هذه المحاولة الا أن يبسمل ويحوقل ويستعيذ بالله من الشيطان الرجيم درءا لأى شر قد يصيبه مثل ما أصاب أصحابها » (١٢) ٠

ومن أسلوب الحكايات الشعبية أيضا تمثل « نجيب محفوظ » شكل النوادر الشعبية فيصيغ بعض المواقف فى حكايات قصيرة موجزة ساخرة .. تحمل الفكاهة والعبرة ومرارة التجربة وسخريتها ٠ ففى الحكاية رقم (٣٦) يسقط رجل سكير على الأرض فيحمله البعض فوق لوح عجين ظنا أنه توفى ، وأثناء سيرهم يصادفهم سكيرا آخر يترنح ، فيضحكون عليه ، فاذا بالسكير المحمول ينظر اليه ويصيح :

« اخص ، حقيقة انك مرة ، تسكر حتى تقع من طولك ونضحك عليك الناس ، اسفخص » (١٣)

نادرة أخرى من النوادر تحمل مرارة التجربة وسخرية الموقف فى الحكاية رقم (٧٤) ، عندما

---

٩ ــ نفس المرجع السابق : ص ٥٩ ٠
١٠ ــ نفس المرجع السابق : ص ٩٢ ٠
١١ ــ نفس المرجع السابق : ص ٩٣ ٠
١٢ ــ نفس المرجع السابق : ص ٩٣ ٠
١٣ ــ نفس المرجع السابق : ص ٨١ ٠

يسكر الأعور وهو فى طريقه لموعد غرامى ، ويشتد به السكر فيعتمد على مجنون ليرشده الى مكان الموعد ، وينتهيا بالدوران حول نفسيهما فى نفس المكان « ومن يومها والمثل يضرب بهذه الحكاية فى حارتنا فيقال لمن يسترشد بمن لا يرشد : « أنت سكران وهو مجنون فكيف تصلان الى التكية » (١٤) ٠

معتقد آخر يلعب دورا هاما فى حياة أهل الحارة ٠٠ وهو زيارة المقابر حيث يفرح الأطفال بالفطائر والفاكهة أما الكبار « فلهم مواعظهم التى يتعظون بها سواء من الأموات أو الأحياء الذين يرتبطون بأمواتهم داخل القبور كما فى الحكاية رقم (٣٥) ، فرضوان الذى يقرر أن يعاقب نفسه بهجر الدنيا والعيش بجوار قبر أولاده عقابا له على الجفاء الذى أبداه لابنه الأكبر طوال حياته حتى خطفه الموت ،وحزنا على ابنته التى كان يشغف بها ، ولم يستطع بعد موتها صبرا على الحياة ، ويقرر أنه « انتهى كل شىء » ٠

« يهجر الرجل تجارته ، يهجر بيته الى حوش القرافة ، ويقيم هناك على مقربة من قبر الفقيدين ، وتصر حياته على الامتداد حتى يوافيه الأجل » (١٥) وحرمان أهل الحارة من زيارة المقابر هو العقاب ، بل هو عقاب يعادل حرمانهم فرحة العيد ٠٠ فعندما يمرض جعلص الدنانيرى فتوة الحارة ، ويخبره أحد قراء الغيب بأن ما أصابه انما نتيجة لدعاء بعض أهل الحارة عليه ، « فلما يبرأ من مرضه يأمر بألا يحتفل أحد بعيد الفطر المبارك ، حتى زيارة المقابر حرمت علينا ٠٠٠٠ وتمر أيام العيد ... وتعيش الناس ما يشبه الحداد » (١٦) .

فالحرمان من زيارة المقابر هو بالنسبة لأهل الحارة حرمان من واجب مقدس ٠٠٠ تقصير من الأحياء فى حق الأموات ٠ لا تورث مخالفته الا الحداد ٠ فالجماعات الشعبية تهتم وتتمسك المقابر وتمثل زيارة المقابر فى المعتقد الشعبى فى معظم الأحيان بزيارة المقابر وتمثل زيارة ركنا هاما من أركان المعتقدات الشعبية فأولا هى للعظة ، وتذكر بالنهاية التى يجب العمل من أجلها ٠

وثانيا : هى واجبة من أجل الوفاء للأموات الذين تطوف أرواحهم حول من كانوا يحبون المتوفى وأقربائه ، ولذا يجب مرضاتها بزياراتهم ومن الغريب فى المعتقد الشعبى ارتباط زيارة المقابر بالأعياد ٠٠ فهى صباح أول يوم من أيام عيد الفطر ، وثانى يوم من أيام عيد الأضحى ، كما تتم فى المواسم الاسلامية ٠٠ لذلك ربط « نجيب محفوظ بين منع الزيارة والاحتفال بالعيد فكلاهما متممة للاخرى فى الثقافة الشعبية ٠

ومن مقولات الثقافة الشعبية والتى شكلت الشخصية الشعبية وأكسبتها سماتها « أهمية العمل الحكومى ، والارتباط بالتراب الميرى ، واحترام الوظيفة الحكومية ، فهى شرف ورفعة ، مهما أصاب صاحبها من ضرر » ٠

فالأم فى الحكاية رقم (٧) لا تتمنى لابنها أكثر من أن يعمل فى الحكومة ٠

« – انى أحلم أن أراه يوما موظفا مثل أبيه واخواته » (١٧) ٠

فى الحكاية رقم (٤٨) ، ينشأ صقر الموازينى محسودا بين أقرانه فى الحارة ، لأن والده موظف حكومى ٠٠ لكن الأيام لا تجعله يقرر أنه « لو كان أبى صعلوكا ٠ ما عرفت الهم أو الغم » (١٨) ، فالصعاليك أقل هما ومشاكل لا تعقيدات فى حياتهم يعيشوها كيفما اتفق أما الموظف ٠٠ فوهم التميز الأدبى يمنعه من التنازل ٠

يتوفى الأب الموظف الصغير فقيرا ، لا يورث ابنه الا أسرة مكونة من أم وعمة وأختين فى سن الزواج ٠٠ كما أورثه أيضا تقاليد راسخة تتعلق بالكرامة وتطلعات نحو الحياة الجميلة » (١٩) ، والنتيجة يتحمل الابن بمرتبه البسيط أعباء الأسرة ، ٠٠ لا يتزوج ولا تتزوج الاختان والسبب كما يقول « نحن لا نرضى بالصعاليك

---

١٤ – نفس المرجع السابق : ص ١٨٠ ٠
١٥ – نفس المرجع السابق : ص ٨٠ ٠
١٦ – نفس المرجع السابق : ص ١١٤
١٧ – نفس المرجع السابق : ص ١٨
١٨ – نفس المرجع السابق : ص ١٠٧
١٩ – نفس المرجع السابق : ص ١٠٨
٢٠ – نفس المرجع السابق : ص ١٠٩ ٠

وأولاد الناس لا يرضون بنا » ، ويتقدم العمر ، صقر يسقط فى عزوبته ، وهن يذبلن ، ويتسربل الجو بالقتامة ·· ويمقت صقر أسرته ويقول عنها : « أسرة لا تعرف الموت ، كما لا تعرف الحياة » (٢٠) ·

تعيش أسرة الموظف حياتها الهامشية ·· لا تحسب مع الأموات ، ولا تحسب ضمن الأحياء ، ومع ذلك يتمنى الجميع التقيد بالسلك الوظيفى الحكومى ·

ومن العادات الشعبية التى تمر بحياة الفرد ولا يمكن أن ينساها ، عادة الطهارة ، والتى يعرف فيها الطفل لأول مرة فى حياته ما هو الغدر أو هكذا كانت فى الحارة كما صورها « نجيب محفوظ » ، فالعملية لا تأتى أبدا باتفاق أو ابرام عقد مسبق ، بل تأتى دوما غدرا » ففى الحكاية رقم (١٣) يسرد لنا الراوى كيف غدر به ·· حقا لقد بدأ يومه جميلا ·· لكنه الجمال الذى يبشر بالشر جمالا غير طبيعى ، ينذر بشىء ما ، كان يشعر بأن هناك سر فى هذا الجمال » ·

فالأب ينظر اليه باهتمام · والأم تشوب تصرفاتها عصبية ما ، وتغض البصر عن عبث الطفل بل تشجعه ·· وتأتى اللحظة الحاسمة حين « يدخل عم حسن الحلاق ومساعده يدخلان باسمين » وينقل « نجيب محفوظ » الصورة ببراعته ··

« يقول لهم الصبى أبى خرج
فقال العجوز : نحن ضيوف سنريك لعبة فريدة

وجلس على كنبة وهو يبسمل ثم قال وهو يخرج من حقيبته أدوات بيضاء لامعة :
يسرك بلا شك أن تتعلم كيف تستعمل هذه الأدوات
ويجىء مساعده بمقعده فيجلسنى عليه أمام المعلم ··

واذا بيديه يكبلانى من الذراعين والساقين بقوة واحكام (٢١) وتبدأ العملية الرهيبة ·· عملية الختان ·· وتتم العملية ·· وصراخ الطفل يدك الجدران ولا تنسيه آلام اللحظة كل تلك الحلوى والشيكولاته التى يرشوه بها أهله ·

ومن الممارسات التى لا ينساها الطفل أيضا عن طفولته فى الحارة ، مخالفته تلك النواهى التى كانت تمنع اختلاطه بالفتيات فيمن مثل سنه ·· وعن فترة المراهقة المبكرة يورد « نجيب محفوظ » عددا من المواقف حيث كان الفتى يتسلل بعينه أو يديه سعيا وراء الممنوع والمحرم عليه ، ففى الحكايه رقم (٦) يصور لنا بدايات نمو العاطفه فى قلب الطفل الصغير ·· منذ أن وعى الذهاب للكتاب ·· كيف يتركز انتباهه على درويشه « زميلة الكتاب » ·· كيف يسعى لكسب ودها بنصف فطيرة فى موسم القرافة ·· ثم يتبعها فى المساء الى الزقاق حيث تلعب ويجالسها · « أتزحزح حتى نتلاصق · يغمرنى شعور بسرور غريب ذى أسرار ، أمد يدى الى ذقنها فأدير وجهها الى ··· أميل نحوها ·· فاقبلها ··· أصمت وأهيم وأذوب فى دفقة احساس مبهم فأعرف السكر قبل الخمر ، وننسى الوقت ·· والخوف » (٢٢) ·

وهناك أيضا سيل من العادات والمفاهيم التى تفرضها — على الثقافة الشعبية فى الحارة المصرية كما صورها « نجيب محفوظ » — ، طبيعة المجتمع الأبوى الذىيسيطر فيه عالم الرجل بديكتاتوريته، محللا للرجل كل شىء ·· حارما المرأة حتى من حقها فى الاعتراض · نظرة لا تحمل الا وجهة نظر تخلف اجتماعى أثر على الشخصية الشعبية وسلوكها وللأسف مازالت له بعض رواسب حتى الآن فى كثير من الممارسات التى تحدد العلاقة بين الرجل والمرأة · ففى حكايات « نجيب محفوظ » ، الحكاية رقم (٩) والتى تدين المرأة التى تخرج للعمل :

« — اما سمعت بالخبر العجيب
— توحيدة بنت أم على بنت عم رجب
— مالها كف الله البر
— توظفت فى الحكومة » (٢٣)

وكأن التوظيف لتوحيدة من الأخبار ، قد يكون هذا الفهم معقولا فى عشرينات هذا القرن ··· ولكن الغريب أن هناك طوائف اجتماعية حتى الآن لا تعترف بأهمية عمل المرأة ولا جدواه

---

٢١ — نفس المرجع السابق : ص ١١ ·
٢٢ — نفس المرجع السابق : ص ١٦ ·
٢٣ — نفس المرجع السابق : ص ٢١ ·

.. ومازال التعليق الذى عقب به رجال الحارة على توظيف توحيدة يجد صداه ..

« اللهم احفظنا .. يا خسارة الرجال » (٢٤)

هناك أيضا النظر الى المرأة كسلعة يمكن للقادرين من أصحاب رؤوس الأموال أن يشتروها. فاحسان فى الحكاية رقم (١٠) فتاة باهرة الجمال ... لكنها فقيرة .. « يطلب يدها صاحب محل فراشة ، غنى فى الخمسين ذو زوجة وأولاد ، فتتزوج منه » (٢٥) ، والنتيجة لا تتحمل الصبية أكثر من عامين لمعاشرة هذا الكهل ثم تختفى من بيته ومن الحارة .

أيضا لم يفت نجيب محفوظ أن يتناول عادة تعدد الزوجات أشهرها حكاية **بطريق الحموى** رقم (٣٠) والذى تتضمن أكثر من دلالة مع كثير من العادات الخاطئة كتعدد الزوجات ، وتعالى الدارسين فى الخارج على أصولهم ، ومساوىء زواج صغار السن .

فبطريق الحموى زوجة أبوه وهو صبى عمره ١٤ عاما ، وبعد أن تعلم وسافر الى الخارج لتكميل دراسته ، عاد بزوجة أجنبية تتناسب مع ثقافته الجديدة فيطلق زوجته القديمة ، ولا يحسن معاملة الجديدة التى لا تستطيع أن تتوائم مع البيئة الثقافية للحارة المصرية ، فتهجر الحموى وتطالبه بالطلاق ، ويأبى الحموى أن يعيد زوجته الأولى (فهذا الجنون) ، بل يعد نفسه لتجربة ثالثة .

ومن القيم الثقافية الشعبية التى يؤمن بها كثير من رجال الحارة قيمة العمل .. وقد أورد لها « نجيب محفوظ » واحدة من حكايته ففى الحكاية رقم (٤٥) يتزوج عاشور الدنف عامل السرجة من أرملة ثرية توفر له كل أسباب الراحة والنعيم ، تعوضه كثيرا مما عاناه فى حياته ، وتغدق الزوجة الثرية على زوجته وأبنائه بالخير الكثير فيباركوا الزواج ، لكن عاشور ابن الحارة لا يرضى طويلا بهذا العيم وأن لا يكون سجينا لنعيم وأفضال زوجته فيطلب من سجانته أن تطلق سراحه ، أن تساعده فى ايجاد عمل ويصر .. ويتهور فى اصراره فيطرد من الجنة فيذهب متحديا .. لقد وجد حريته فى تشرده فى التقاط رزقه بعناء وتحن الست اليه فتعرض عليه الصلح بشروطها ، لكنه يرفض ، يصر على الرفض « بقى فى سبيله المحفوف بالمتاعب والمخاطر .. لكنه حر .. يعمل بكده يملك حريته وعمله .. لذلك « يستحق أن يكون نادرة من نوع جديد فى حارتنا » (٢٦) .

وأهل الحارة بسطاء ، مسالمون يخشون القوى ومن يستغلها ضدهم سواء أكان من الفتوات أو غيرهم ففى الحكاية رقم (٤١) يقف ابراهيم القرد المتسول الضرير وحده أمام الجميع وأمام رجال الشرطة التى لم تستطع السيطرة على هياجه وضربات عصاه الا بواسطة خراطيم المياه .

تقدر الحارة ابراهيم لقوته أولا .. ولسخريته من رجال الحكومة الذين لم يستطيعوا التغلب عليه بالوسائل العادية ثانيا .. لذلك عندما يعود للحارة « ببنيانه الضخم وهامته المرفوعة فيلقى استقبالا حميما وتحيات حارة ، فيواصل حياته السابقة متعملقا عند مدخل القبو مثل أسطورة » (٢٧) .

وهناك أيضا الفتوات والذين تشغل مواقفهم أكثر من حكاية ليصور فيها « نجيب محفوظ » عدلهم وظلمهم واستبدادهم بأهل الحارة وخنوع أهل الحارة لهم ، لانقسامهم وتفرقهم .

وليس الفتوات وحدهم من يلقون الاحترام والتقدير من أهل الحارة هناك أيضا طائفة البلهاء، الذين لا يقل تقديس أهل الحارة لهم عن تقديسهم للفتوات ، ففى الحكاية رقم (٥١) ، لا يحترم جعلص الدنانير أحد من أهل الحارة قدر احترامه لعبده الأهبل .. من يقال عنه انه ممسوس ولا يوجد له دواء عند أهل الأرض .

فيعترض عبده موكب جعلص الدنانيرى ويسبه .. فيبتسم الفتوة ، بل ويتأبط ذراعه ويمضيان معا فى سلام » (٢٨) .

٢٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٢ .

٢٥ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٥ .

٢٦ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٠٢ .

٢٧ ـ نفس المرجع السابق : ص ٩٠ .

٢٨ ـ نفس المرجع السابق : ١١٦ .

وتعلمني الخبرة ــ هكذا يقول الراوي « ان حارتنا تقدس طائفتين الفتوات والبلهاء » (٢٩) . ففي الحكاية رقم (٧٠) يخرج رجلا من ظلمات القبو عاريا كما ولدته أمه ، يتأوه ويترنح .. من اصابة أصابه بها قطاع الطريق أثرت على عقله فيحيل من كلامه هذيان أو أصوات مبهمة .. ويظل مجهول الاسم والأصل والهوية والهدف »

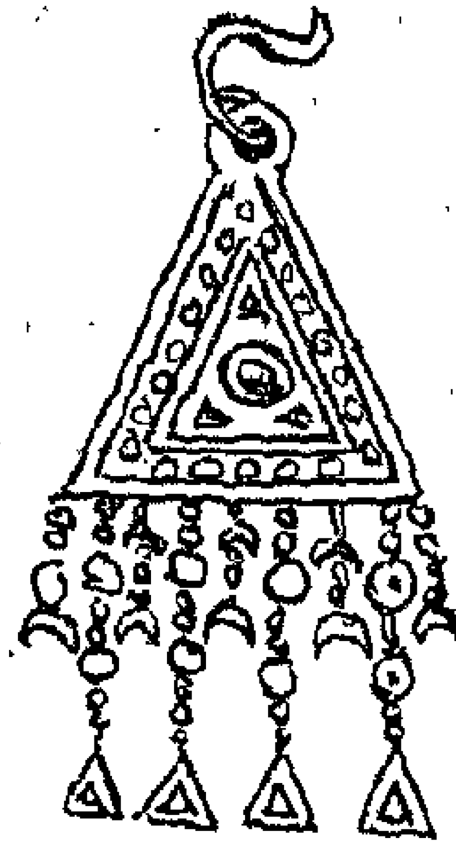
ولما كانت دواعي الاهمال والاحتقار هي نفس دواعي الاجلال والتعظيم في حارتنا فان عبد الله ــ هكذا سمي باعتباره اسم من لا اسم له ــ يحتل مع الأيام مكانة سامية » وتتحلق حوله هالة مبهمة من القداسة يحبونه ، يلاطفونه ، يتوددون اليه ، يحيطونه بأسرار ، يؤولون أصواته المبهمة ، يتوارون وراءه ازاء المصائب المجهولة والأقدار الخفية » (٣٠) .

لكن الحارة ، لا تعيش للأبد في الغيبيات ، لا تترك نفسها للعزلة والتمزق ورهبة الفتوات والبلطجية ، بل الحارة ، ناسها ، عندما يحيق بهم خطر خارجي سرعان ما يتحددوا ليكونوا يدا واحدة ، اذا اتحدت تصنع المستحيل ، ففي حوالى عشر حكايات يسجل « نجيب محفوظ » بطولات أهل الحارة ــ مصر ــ ح الاحتلال ومساندتهم لزعماء الأمة ، وقيامهم بثورة ١٩١٩ المجيدة التي غيرت كثيرا في البيئة الاجتماعية والشعبية المصرية .

وفي خضم هذا البحر الجارف من الثورة السياسية لا يمكن لشعب الحارة المصرية أن ينسى روحه المرحة ، فتقوم وسط المظاهرات الجادة التي تقابل أثناءها الصدور العارية رصاص الانجليز ، تقوم المظاهرات الهزلية ومن « عجب أنهم يهزلون في الفترات القصيرة التي تفصل بين المصادمات الدامية » (٣١) ففي حكاية رقم (١٤) تخرج مظاهرة هزلية .. تسوق في مقدمتها حمارا مدثرا بقماش أبيض نقش عليه بالأحمر « السلطان فؤاد » وأمير بلد يمتطي الحمار واضعا على رأسه قبعة بريطانية والهدير يصطخب :

يا فؤاد يا وش القملة .. مين قالك تعمل دي العملة (٣٢) .

هذا هو شعب مصر .. شعب الحارة التي حكى عنها « نجيب محفوظ » بسماته وثقافته الشعبية التي تمثلها أديبنا الكبير في وجدانه فجاءت صورة صادقة معبرة عن هذا الشعب العريق .



---

٢٩ ــ نفس المرجع السابق : ص ١١٧ .

٣١ ــ نفس المرجع السابق : ص ٣١ .

٣٢ ــ نفس المرجع السابق : ص ٣١ .

مجتمعنا

للدكتور عبد الحميد يونس

د. ابراهيم أحمد شعلان

لقد كان من حسن الطالع أن أكون أحد تلاميذ الأستاذ الدكتور العديدين بل أحد أبنائه كما كان يقول ، وكان من حظى السعيد أن اقترب من فكره وحياته أكثر من ثلاثين عاما وان تتوطد صلتى به تماما فى الستينيات فى مرحلة الدراسات العليا ، وأن تجمعنى به صورة نادرة اعتز بها وهو يفتتح أحد المعارض التابعة للثقافة الجماهيرية عندما كان مسئولا عنها فى الستينات فى وزارة دكتور ثروت عكاشة الأولى ، وقد أتيح لى أن أسير معه مرات وأن أجلس اليه تلميذا ومريدا ساعات مديدة وأن أنهل من فيض علمه وخبرته ما أمكننى وكان فيها يلخص فكرته فى الحياة العامة وفى الثقافة • لقد كان الأستاذ الدكتور ينفر من الجبر ويرى أن الانسان خالق أفعاله وانه يستطيع أن يكون أو لا يكون، وهكذا تحدى الزمن وحفر صخوره بأظافره واجتاز بنجاح واقتدار نتوءاته ومنعرجاته وشق طريقه بكفاءة واقتدار وارادة حديدية لا تكل ولا تلين • فكان نموذجا عظيما •

وعندما امتدت بى سنوات الغربة فى جامعات الجزائر احس بالقلق وكان يلح على فى العودة والمشاركة ولم أكد أستقر وأتقدم بدهدى المتواضع ليرى ثمرة غرسه حتى وافته المنية وكنت على موعد معه بعد عودته من الاسكندرية ولكن شاءت ارادة الله غير ذلك • رحمه الله رحمة واسعة وأسكنه فسيح جناته • ولتهنأ روحك يا أستاذى بما كونت من كتائب علمية مستمرة الى الأبد •

★ ★ ★

« مجتمعنا » فى محيطه الثقافى :

هــذا الكتــاب هو العدد رقم ٢٤ فى سلسلة « اخترنا لك » التى كانت تصدرهـــا مصلحة الاستعلامات فى دورية شـهرية باللغتين العربية والانجليزية وكان الأستاذ الدكتور أحد أعضاء اللجنه ويشترك فى تحريرها واعدادها • وقـد نشر هذا الكتاب فى أول أبريل ١٩٦٥ وهى الفترة التى تم فيها الاستقلال وخرجت من مصر كتائب الاحتلال البغيض ، وكان الشعار المرفوع فى ذلك الوقت « ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهــد الاستعمار » ، والمعنى الوضــح من هــذا هو الاحساس بالذات ودعم الثقة بالنفس استعدادا لمسئوليات الاســتقلال ومتطلباته ، ولذلك فقد سارت سلسلة اخترنالك فى خطين واضــحين **احدهما : خط سياسى والآخر : ثقافى علمى •** وطبيعى أن يتولى المسئولية الثقافية العلماء ورواد الفكر والثقافة ، وقد صــدر فى هــذه السلسلة مجموعة من الكتب الثقافية التى تبشر بالمستقبل وتدعو الى الايمان بالنفس والاعتمــاد على الذات مثل : « مصر ورسالتهــا » ، « الأمــة والمــواطن الصــالح » ، « الأمة العربيــة » ، « نحو وعى جديد » ، هــذه الانسانيــة فى الشرق » وأخيرا الكتاب الذى بين آيدينا •

ولا شك ان ظهور هذا الكتاب فى هذه الفترة هو مساهمة فعلية فى بناء فكر مستقل والاعلام عن نهضة على الأبواب بعد كابوس الاحتلال ، كما يرمى الى انشاء حركة واسعة للتعريف بمصر والمصريين وتحقيق النزعــة الوطنيــة على أسس موضوعية خاصة وإن المؤلف كان على وعى تام بالظروف الاجتماعية والثقافيــة والسياسية التى تمر بهـــا البلاد ويدرك مدى ما تعرضــت له الشخصية والانسان المصرى من ظلم واضطهــاد وتشــويه ، ويكفى ان نقول يصدق ان هــذا الموضــــوع لم يخضع لدرس منصف وأن أغلب الدراسات السابقة باستثناء دراسات الهلبــاوى وابنة الشاطىء والأب هنرى عيروط كانت تعبر عن رؤية ضــــيقة الأفــق أو رؤية خارجيــة أو تسجيلية ، ولهذا فان هذا الكتاب قد ظهر فى أشد أوقات الحاجة اليه •

فاذا جاز لنا ان نقول ان الجغرافيا عنصر هام وفعال فى حيــاة الأمم وأن التاريــخ هو ذاكرة الشعوب ووعاء الماضى بخبراته وتجاربه • فان العنصر البشرى ربما فاقهما أهميــة لأنه محرك الحضارةوسر تواصلها واستمراريتها بل ان الفرد المصرى لا وجود له خارج غابة الطقوس الاجتماعية والقيم الدينية فهو كائن اجتماعى أولا تاريخى ثانيا أو هو كيان اجتماعى تاريخى معا • ومن هنا تظهر أهمية هــذا الكتاب الذى اهتم بالفرد ككائن اجتماعى •

★ ★ ★

وقد يكون من المفيد أن نستعرض بشكل موجز موضوعات الكتاب من خلال العناوين التى تحمل دلالات هــامة بل هى عبـــارة عن منهج ورؤية وأسلوب وننتقل منها الى العرض التفصيلى وهذه العنــاوين هى عشرة بما فيهــا التمهيد والخاتمة لأنهما فى صــلب الموضــــوع ويستحوذان على صفحات كثيرة • أما العناوين الأخرى فهى :ـ

ـ ففى **التمهيد** يرى المؤلف أن التاريخ لا يكفى لأنه يكتفى بتصنيف الوقائع البارزة دون تفصيل ويطالب بمنهج آخر أقرب الى التفصــيل وأدنى الى الواقعيــة ولذلك كانت الحاجة ماســـة الى الدراســات الاجتمــاعية وعلم النفس الاجتماعى والجماعى مع ما يتضمن من تعبير فنى وخاصــة الأدب الشعبى •

ـ أما **اكتشاف الوطن** فلا يكون من خلال رؤية المؤرخين الأجــانب الذين يحكمون على مصر من الخارج ولكن من خلال انطباعه فينا وتأثيرنا نحن فيه وبمعنى آخر هو علاقة حيــاة وفطرة غرسها

الله في القلوب واستحدث توازنا بين البيئة المادية والبيئة البشرية .

ـ وبالنسبة **لوجدان الشعب** فان التاريخ لا يمكن أن يطلعنا عليه ولكن لمعرفة ذلك علينا أن نتجه الى وجهة أخرى وهى تلك الملاحم التى التى يبرز أكثر من أى شىء آخر وجدانه بجميع خصائصه ومقوماته لكى نكون أكثر احساسا بأنفسنا المقررة ونفسنا الجامعة .

ـ **لغتنا القومية** أما وسيلة هذا الوجدان الى الظهور والتماسك عبر الزمان وعبر المكان فهى اللغة والمقصود باللغة ليست بمعناها الضيق مجرد المخارج والأصوات المحددة ولكنها ـ كما **يقول** ـ كل ما اصطلح المجتمع عليه للابانة من الوجدان العام ، ومع ايمان المؤلف بهذا المصطلح الواسع الا انه راى أن يقتصر على جارحة اللسان الانسانى وهى تعنى كل اللهجات التى يتلاغى بها المواطنون وأبناء عمومتهم فى الوطن العربى الكبير وبمعنى آخر اللغة المسموعة واللغة المكتوبه .

ـ **عادات وتقاليد** : يخضع المجتمع لعادات وتقاليد رسبها المجتمع وحافظ عليها وأخذ المجتمع من القديم والحديث ما ساغه ذوقه وأحس بنفعه العام وقد صور الأدب الشعبى والفصيح هذا الصراع بين القديم والجديد .

ـ **اللبنة الأولى** : والأسرة هى اللبنة الأولى ، يرى ان المجتمع المصرى من أكثر المجتمعات احتفالا بالزواج وتقديسا له وحماية للعلاقة الزوجية وتأكيدا لعواطف الأبوة والأمومة والبنوة جميعا ، كما أن الزواج عند المجتمع هو شعيرة دينية واجتماعية ، وقد احتفلت النصوص الشعبية بهذه العلاقة .

ـ **الجلباب الأزرق** : أبرز الشخصيات الخاصة فى الكيان الاجتماعى المصرى هو الفلاح الذى شهد أحداثا متعاقبة أسلمته الى الخوف والأسى الذى وضح فى أغانيه وملاحمه .

ـ **أسوار المدينة** : أبرز ما يميز مدينة العصور الوسطى حتى فترة قريبة هى وجود الأسوار حولها ومن ثم فقد استقلت المدن وفى داخلها تنشأ المهن التى يتوارثها أصحابها الابناء عن الآباء ، كما يتحدث عن صورة القاهرة المملوكيه بأزقتها وحاراتها واحيائها ومقاهيها التى كانت تقوم بوظائف اجتماعية وقد صور الادب الشعبى وخاصة الملاحم هذا الاستقلال .

ـ **الثورة الصناعيه** : وهى الثورة الصناعية الحديثه فى مصر وتستهدف غايتين أساسيتين هما الموازنه بين عدد السكان المتزايدين وبين اسباب العيش الكريم ويتمثل ذلك فى تصنيع الريف وخلق الصناعة الثقيلة .

ومن هذا العرض السريع نجد أن هذا الكتاب يرتكز على محورين أساسيين هما :

ـ **المحور الاجتماعى** ـ **المحور الأدبى**

ويهدف المؤلف من هذه الدراسة الى « أن ندرك اولا : مدانتنا من التاريخ وثانيا : مكانتنا من الحضارة ويعيننا على أن نتمثل حقوقنا وأن ننهض بمسئولياتنا لا بالنسبة لأنفسنا وأجيالنا الحاضرة فقط ولكن بالنسبة لذرارينا وللانسانية كلها » ص ١١ ، ١٢ كما يرى ان هذه الدراسة هى فرض عين لا فرض كفاية وأن الوعى بذواتنا ليس رفاهيه ثقافية ولكنه ضرورة حضارية .

اولا : المحور الاجتماعى :

من البداية يركز المؤلف على ظواهر كونية ثلاث تدخل ضمن مقومات الوطن العربى من الناحية الطبيعية ويرى أن هذه الظواهر الكونية تصلح فى ذاتها مجتمعة لتكون شارة أو رمزا للوطن المصرى أو هو ينادى بعلم مصرى جديد يتألف من هذه الظواهر وهى الشمس والنهر والصحراء ، وهذه الظواهر هى التى أوحت للمصريين أفكارهم وعلاقاتهم ومعتقداتهم وتصوراتهم عن الدنيا والآخرة .

أما **الشمس** « فهى تكاد تبدو سافرة النهار بطوله على مدى العام ومن هنا قدسها المصريون الأقدمون ولاحظوا دورتها وقاسوا عليها فترات الزمن فى اليوم وفتراته فى السنة فصولا

محددة وجعلوا من ذلك كله تقويما من أدق التقاويم ٠٠ وجعلوها رمز الحياة ٠٠ ولا يزال المصريون يتأثرون بهذه الظاهرة الكونية فى فطرتهم ، وفى وجداناتهم وفى أخلاقهم ولا تزال أعضاء أثرية من عقيدتهم فيها وهى أعضاء غير ذات وظيفة نراها فى النقش على الكعك ونراها حين يلقى الصغار بأسنانهم فى عين « الشموسة » ٠٠ كما ان التقويم الشمسى هو الذى أعطى أوربا والعالم الغربى التقويم الحاضر » ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ٠

أما الظاهرة الثانية فهى **النيل** ٠ وقد أخذ المصريون عنه صفات الدأب والمثابرة والوفاء والنزوع المستمر الى البناء والخير والنفع بلا تفريق كما أخذوا عنه النزوع الدائم الى الوحدة والترابط ذلك ان اختيار النيل لمجراه بين صحراوين شاسعتين جعل المواطن المصرى يحتفظ بأهله ويتشبث بكينونته ، كما جعل الجاذبية البشرية الى الداخل أى الى ما حول النيل .وهذه الخصيصة دفعت بالعناصر الوافدة الى مصر الى أن تنطبع اذا استقرت بالطابع المصرى وهى من أبرز الخصائص المصرية التى لاحظها العلماء فالتمصير والهضم صفة أساسية من صفات النيل والبيئة الفيضية من حوله أو كما يقول المؤلف « خليقة فطرية من خلائق مصر »ص ١٩

والنيل هو الذى علم المصريين فلاحة الأرض ونظمها لهم فى مواسم رى وبذر وحصاد وعلى ضفافه نبتت آلة الحضارة الأولى وهى ورق البردى فكتب المصريون وسجلوا ووصلوا الماضى بالحاضر فتواصلت المعرفة وانتظمت الحياة واستمرت متجددة متشابكة وكانت الحضارة الانسانية (١) ٠

أما الظاهرة الثالثة فهى **الصحراء** وهى التى جعلت مصر تميل الى الاستقرار فى الوادى الخصيب أزمانا متطاولة وهى التى أسبغت على المواطن المصرى صفة المحافظة على الذات دون انغلاق، فقد تفاعلت مصر من الناحية البشرية عن طريق الصحراء بالشعوب الاخرى وكانت الصحراء الشرقية نقطة التفاعل بين الجزيرة العربية ومصر ثم كانت الصحراء الغربية فيما بعد نقطة اتصال بين مصر وعرب شمال أفريقيا، وبفضل هذا الموقع بين نقطتى الاتصال أصبح الوطن المصرى نقطة الارتكاز فى العالم العربى ص ٢٠ أو كما يقول د/ حمدان « ان مصر تكاد تنفرد بأنها تجمع فى تناسب نادر بين قدر من عزلة فى غير تقوقع وبين قدر من احتكاك لا يصل الى حد التميع وبهذه المعادلة الدقيقة تحتفظ بكيان وشخصية متميزة قوية » (٢) أو كما يقول د/ حمدان فى نسخة أخرى « فى مواجهة الغزو الخارجى كانت مصر تمارس « الغزو من الداخل » بمعنى انها كانت تتمتع بقوة امتصاص نادرة وحيوية بيولوجية تبتلع وتهضم بها معظم العناصر الوافدة حتى تصهرها - كأنها البوتقة - فى الجسم الكبير ، وهكذا كانت العناصر الوافدة تحتوى وتمصر فى النهاية دمويا كما هو حضاريا » (٣) ٠

العادات والتقاليد :

تكون العادات والتقاليد صلب السلوك الاجتماعى لأنها من ترسيبات المجتمع حافظ عليها واعتبرها جزءا من قوامه وهى تقوم له بوظائف حيوية كما أنها بمثابة قانون غير مكتوب لأن المجتمع يراها أقوى من أن تحتاج الى تسجيل ولأن أفراد المجتمع يعرفونها فى أنفسهم ويلتزمونها فى سلوكهم دون أن يستشعروا ضرورة تدوينها » ص ٤٦ ٠

وقد اصطدمت هذه العادات بعادات أخرى وتقاليد مغايرة وكان لزاما عليه أن يعدل فى بعض عاداته وتقاليده بحيث يلائم تطوره وأن يأخذ من الحديث ما ساغه ذوقه وأحس بنفعه العام ٠

---

(١) اشار د٠ جمال حمدان الى دور النيل فى حياة المصريين فى الجزء الثانى من كتابه شخصية مصر ج ٢ / ٥٣٤ ٠

(٢) شخصية مصر / د٠ جمال حمدان ج ٢ / ٣٦٤ - طبعة القاهرة - عالم الكتب ١٩٨٠ ٠

(٣) شخصية مصر / دراسة فى عبقرية المكان / د٠ جمال حمدان « نسخة أخرى » ط ١٩٧٠ مكتبه النهضة المصرية ٠

وفى هذا المجال فقد اهتم المؤلف بالوقوف عندما توهمه الدارسون والمثقفون من وجود عادات ضارة وتقاليد غير نافعة وهى التى كمنت فى وجدان الشعب أو بقيت فى طبقاته الدنيا فان هذا يدل فى ذاته على بقاء وظيفتها الحيوية وان انحسرت عن معظم الكيان الاجتماعى »ص٤٧

ويرى المؤلف ان « الاستثارة أو شحذ العزائم أو عواطف الجماعة التى تثيرها هذه العادات هى مشاعر ضرورية وهامة لحياة الجماعة واذا أدركنا ذلك عرفنا قيمة العادات والتقاليد فى مجتمعنا وتخففنا من وصفها بالخير أو بالسوء ص ٤٨ ويعطى أمثلة على ذلك « بالمآدب – الضيافة – اقتسام الرغيف وأكل « العيش والملح » – جرح الأصابع ولعق الدم » كل أولئك روابط ينزع المجتمع الى تحقيقها فى كيانه وفى عناصره وفى أفراده ومن ذلك أيضا « تشييع الجنازات – اقامة المآتم – الموالد – الميلاد – الختان – الاحتفالات السنوية – استعراضات الجيش – مشاهدة الألعاب والحفلات الرياضية الكبيرة » .

فالعادات والتقاليد بهذه الصورة لها غاياتها التى يحددها المجتمع ولها وظائفها التى يريدها فيما يتصل بعلاقات العناصر والأفراد والجماعة.

فالزواج – على سبيل المثال – من أوضح التقاليد . فالمجتمع يحتفل بالرباط المقدس ويشهد عليه ويسجله ويعترف بثمرته ويشهد حفلاته من موسيقى وغناء ولا تقف الدلالة عند فرحة المجتمع بهذه الشعيرة فحسب ولكن يأتى أيضا الاشهاد العلنى الذى يعد ركنا أساسيا من أركان الزواج .

ومن ثم كان على المجتمع القوى أن يقوم بعملين أساسيين أولهما : المحافظة على العادات والتقاليد ذوات الوظائف الايجابية وثانى العملين أن يعدل فى وعى وأناة من صور العادات والتقاليد التى ضعفت وظائفها أو انقرضت وعليه أن يبرىء العادات والتقاليد مما تسرب فى تضاعيفها من السحر والشعوذة ومن بقايا الوثنية وأن يخلصها من الاستنامة اليها والاستهواء المضلل بها (ص ٥٥) .

على ان هناك قضايا تترتب على اقامة اللبنة الأولى وهى عبارة عن مجموعة من المشاكل التى تتعلق بالكيان الأسرى كالمبالغة فى الاحتفال بالنفقات المظهرية أو عدم التكافؤ عند الزواج كالتباين فى السن بين الشريكين أو الطلاق .. الخ . وقد حاول المؤلف أن يعالج هذه القضايا من خلال الرؤية الاجتماعية واحتفال المجتمع بالقواعد التى ترسم الدوائر المحددة السلوك الذى يتفق مع مصالحه والمحافظة على وجوده وتدعيم كيانه .

الفلاح أو الجلباب الأزرق :

يعد الفلاح من أبرز الشخصيات المكونة لصلب الكيان الاجتماعى ذلك أنه من أكبر الشرائح الاجتماعية وأكثرها أهمية وأثبت الشخصيات أو النماذج البشرية فى المجتمع المصرى ، ويرى المؤلف ان « الجلباب الأزرق » شارة على القطيعة التى استحدثها الطغيان والاستبعاد بين أهل المدن وأهل الريف ، وقد كان الاستعمار الأجنبى يؤكد هذا المعنى ويكرره بمناسبة وغير مناسبة لكى يستحدث على أساس الاختلاف فى الزى واللون شعورا بالمغايرة بين المتعلمين فى المدارس الذين انسلخوا عن القرية والأرض وبين آبائهم وأخوتهم فى الريف » ص ٨٣ .

أما عن دور القرية وأثرها على الفلاح فانها تكاد تكون وحدة مترابطة ولهذا الترابط وظيفة اجتماعية ذلك ان الفلاح الذى يتعرض للاضطهاد فى تاريخه الطويل أحس بأنه لا يمكن أن ينفرد بذاته وأن قوته كواحد لا تستطيع أن تدفع عنه شرا ومن أجل ذلك اندفع الى التآزر وبنى القرويون مساكنهم على طراز موحد فى الشكل يعتمد على التلاصق ، كما أن ضرورة الأمن الجماعى فرضت على القرية أن تتشكل على هذه الصورة منذ قرون وقرون ، فاذا ألم بالفرد ما يهدد ذاته أو أهله أو حيوانه خف جيرانه الى نجدته » ص ٧٥ .

أما الوظيفة الأخرى للقرية فانها تفرض على أهلها رقابة اجتماعية كرقابة الضمير على كل فرد وهذه الرقابة تضبط سلوك جميع الأفراد

وترسم لهم نموذجا اجتماعيا لا ينبغى عليهم أن ينحرفوا عنه بحال من الاحوال ، والعرف فى الريف أقوى من القانون المكتوب وللمجتمع فى الريف عادات تجسم هذا النزاع الى الأخذ بالثأر والانتقام للعرض ويظل المجتمع متيقظا لذلك الهدف مطالبا بوفائه والفرد الذى لا يقوم بتحقيقه يتعرض لنقد المجتمع ويختل التوازن بينهما ، وكثيرا ما يرغم الفرد على الخروج من اطار مجتمعه الى حين لا لكى ينسى ذلك الهدف ولكن ليتربص بواتره أو بالفتاة أو المرأة المنحرفة عن نموذجها الاجتماعى وينتهز الفرصة ليأخذ بثأره أو يغسل العار عن نفسه » ص ٨٦ .

المجتمع المدنى أو المدنية وأسوارها :

ان المدنية التى يعنيها المؤلف هى مدنية العصور الوسطى أو المملوكية وظلت تحافظ على كيانها حتى أوائل القرن العشرين وهذه المدنية كانت محدودة بأسوار ولها دور وظيفى من حيث توزيع الأدوار والاختصاصات تبعا للتنظيم الوظيفى من حيث توزيع الاحياء وارتباط المهن بهذه الأحياء والاسرة وعلاقتها بالحرف وتشابك العلاقات وأثر ذلك على التكوين الأسرى والتنظيم الاجتماعى .

فهناك **المنادى** الذى ينقل الأوامر والنواهى ذات الطابع الرسمى وينشرها على الملأ حيث كان يجوس خلال الاحياء ورفقته ممثلون للحكومة وقد ألف الناس فى المدينة هذا المنظر واحترف أفراد بأعيانهم مهنة المناداة غير الرسمية عندما يفقد شىء أو يضل غلام وتبحث عنه فى الأحياء الأخرى .

أما الموالد : فهى محل اجتماع سكان المدن فى صعيد واحد تتخذ كل مدينة موقعا معينا من ساحة المولد تنصب فيه خيامها ويجتمع فيه أفرادها وتقام الموالد لواحد من أهل البيت وأولياء الله الصالحين فى المدينة نفسها ، وفى الموالد تقام مباريات رياضية على النحو القديم كالتحطيب والبرجاس وغيرها .

وقد يدب بين ممثلى الاحياء والحارات المختلفة منازعات وهنا تظهر شخصية كانت شائعة فى المدينة حتى عهد قريب وهى شخصية **الفتوة** الذى كان له دور عند الأفراح والمآتم وحفلات الختان حيث تشتد المنافسة فى هذه الحفلات وقد تخرج عن كل حد معقول .

وفى المدينة ينتشر التوزيع المهنى (**النقابات**) وكان الفرد الذى يريد أن يتأهل لمهنة أو صناعة اما أن يرثها عن أبيه وبذلك تتواصل حياة المهنة فى أجيال متعاقبة واما أن يلتحق بـ « أسطى » حيث يقوم منه مقام الابن أو الصبى ويلازمه الى أن يستكمل ثقافته العملية فيستقل بنفسه ، وكل مهنة أو تجارة لها شيخ أو نقيب يجمعهم ويعالج مشكلاتهم ويمكننا أن نعرف المقاهى الخاصة بكل طائفة يلجأ اليها العاطل أو المحتاج الى المشورة .

ثانيا : المحور الأدبى أو الثقافى :

من المشكلة التى يركز عليها المؤلف بين الحين والآخر هى مشكلة التاريخ المكتوب الذى يعجز عن الافصاح عن الوجدن الشعبى المصرى لأنه يصنف الحوادث ويتسم بالتعميم وقد أخذ هذا التاريخ فى صورته الرسمية الى سنوات قليلة يقص سيرة مصر من قمة الكيان الاجتماعى ويرتب مراحل هذه السيرة بالدول الحاكمة وان كانت من عنصر أجنبى » ص ٢٥ . وقد كان على المؤلف أن يتحاشى التعابير والصور التى صدرت تحقيقا لوجدان القلة الاقطاعية أو ارضاء للحاكم الاجنبى وحاشيته ، وكان عليه أن يتجه الى تصوير هذا المجتمع من الداخل بالتعبير الفنى وبالأدب الشعبى بصفة خاصة ذلك أن هذا الأدب ـ كما يقول المؤلف ـ تندرج فيه أحلام الشعب المصرى ومثله وتجاريبه المريرة فى النزوع الى التحرر وآلامه الحادة فى مغالبة الظلم والاستعباد ، ولأن هذا الأدب الشعبى يصور المجتمع من السفح أو من أسفل الكيان الاجتماعى ويظهر هذا الأدب فى الملاحم والاغانى والامثال والوصايا وهى خلاصة معارف عملية تتلقاها أجيال عن أجيال » ص ١٠ .

وهو بهذا يرى ان الثقافة الشعبية هى الأساس الذى اعتمده فى محاولة دراسة نفسية هذه الشرائح الدنيا من المجتمع • على أنه يقرر حقيقة هامة وهى أن الثقافة ليس معناها التراث المدون فى الكتب فقط ولكنها – كما يقول – الى جانب هذا مجموعة من الصور والتعابير والعلاقات والتجارب والخبرات غير المحفوظة فى الطروس » ، ويرى ان الرأى الذى ينادى

بانقسام المجتمع الى مثقفين وغير مثقفين انقسام غير صحيح ولا وجود له ذلك « أن جميع الأفراد بهذا المفهوم الاجتماعى مثقفون تتفاوت أنواع ثقافاتهم ودرجاتها وانقسام المجتمع الى أميين وغير أميين انقسام لا يقوم على مجرد العلم بالقراءة والكتابة وانما يقوم على ما يكسبه هذا العلم أصحابه من قدرات وخبرات ، ولذلك كان التراث الثقافى القومى هو تراث الجميع » ص ٤٣ •

ان الملاحم العربية ما تزال تتردد على ألسنة الناس وقد لاءم الجمهور بينها وبين مطالب حياته الوجدانية ، وما تزال ملحمة بنى هلال تصور نزوع الشعب المصرى الى التوحد يفضل نيله العظيم وقد كان يحفظها أبناء الجيل الماضى من المثقفين وغير المثقفين على السواء والجازية تجمع متفرقات هذه الملحمة وهى شريانها ورمز الوفاء للزوج والولد والعشيرة والموطن ، كما أن هذه السيرة تعنى أن الشعب تغنى أمجاده فى سير الفرسان عندما غلب عليه حكام من غير العرب • لقد التمس الشعب المصرى عصر البطولة فى سير فرسان العرب ولكنه أخذ هذه السير وعدل فى وظيفتها القبلية وحولها الى وظيفة قومية ص ٢٧ •

وعلى الرغم من توزع الشعوب العربية والاسلامية فانها تبدو فى هذه السيرة وفى غيرها عالما موحدا ترتفع بين أجزائه الحواجز والحدود وقد شارك الشعب المصرى فى انشاء مثل هذه الملاحم بتعديل صورتها لكى تلائم طبيعته ومزاجه •

وفى هذه الملاحم استطاع الشعب أن يجسم المثل العليا والفضائل المقررة كما يتصورها ، كما استطاع أن يتوسل بالكاريكاتير ليضخم خصلة انطلاقا من رغبته النزاعة الى الاصلاح والتطور ومنفسا عن ضيقه من بعض ظروفه ومتخلصا من همومه يساعده على ذلك سليقة ناقدة تستطيع أن تفصل بين نفسه المتألمة أو الساخطة وبين الظروف التى أدت الى ذلك وبهذا يمكن أن يحول مأساته الى ملهاة يستعلى عليها ثم يأخذ السخرية منها ، وقد جسم هذا فى شخصية « جحا » التى أصبحت رمزا مصريا

ويمكن أن نرى أساليب المصريين فى مواجهة ظروفهم وأحوالهم فيما أثر عنهم من اهتمام بالنكتة يرسلها الفرد فى أصعب الظروف وأحلك المواقف ، وقد ألجأته المحن وتطاولها ومحاولاته المستميتة للتخلص منها الى السخرية من النفس وكأنه يتحرك بلا غاية ولا فائدة فوقع فى وجدانه ما يشبه اليأس وضعف ايمانه بالعقل واطمأن الى القدر واعتقد بالخط المكتوب على الجبين • بيد انه عندما يلمح بارقة أمل سرعان ما يعاود الجهاد فى التخلص من عيوبه ثم تسلم الأمور القهرية الى العودة من حيث بدأ ولذلك يمكن ملاحظة غلبة الحزن على الوجدان الشعبى حيث يطبع جميع أغانيه ومواويله وهو حزن – كما يقول المؤلف – مبهم غير واضح ومجمل غير مفصل مهما كانت الالفاظ والعبارات ومهما كان الموضوعات والأغراض » ص ٣٤ •

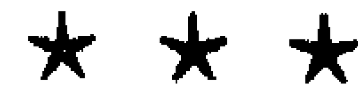
أما الأدب الريفى فيشير المؤلف الى تلك الحقيقة البارزة فى هذا الأدب وهى رنة الخوف والأسى التى تغلب على أغانيه كما ان نغمة هذه المواويل عند الانصات اليها واحدة تشترك كلها فى الأنين والشجن والبكاء على مفقود » ص ٧٨ •

أما الملاحم الشعبية تلك التى يقبل عليها الفلاح ويتذوقها ويتفاعل معها فهو يسمعها على أنها حقيقة وقعت بالفعل وليست من تلفيق القصاص أو وقائع حدثت لقومه أو عشيرته ثم تحولت من استثارة انفعال تفيد منه الحياة الى التنفيس عن شعور بعيد عن الواقع •

فاذا انتقلنا الى أدب المدينة وجدنا أدب المندرة وأدب القهوة وأدب المجتمع النسائى وغلب على أدب القهوة الملاحم والقصص والنوادر والأخبار

والمعارف وغلب على أدب المندرة حكايات فيهـــا عروق خرافيـــة وفوازير تقـــوم على الكنـــاية والرمز . ويرى المؤلف أن المطلع على هذه الأنواع يستطيع أن يرتبها على أســـاس الأدب الخاص بالذكور والأدب الخـــاص بالاناث ، وكذلك على أساس اجتماعى أى الأدب الخاص بالطبقـــات العليا وبعض الوسطى والأدب الخـــاص بالذين أحرزوا حظا من التعليم والذين اعتمدوا على الحياة فى تحصيل الثقافة والمعرفة .

أما فى مجال **المقارنة بين الأدب الريفى وأدب** المدينة فيرى المؤلف أن أدب المدينـــة يحـــكى النموذج العام الذى فى الريف ولكن فى اطار أكثر صقلا وان اتفقا فى الاذعـــان والاستسلام للقدر وما تأتى به الأيام .



اللغة واللهجات

ان المؤلف يرى ان المجتمع هو الذى يشكل لغته وأنه يوزعها على طبقاته وعناصره ومن ثم تنتظم لغته لهجات اقليمية وطبقية ومهنيـــة ، وهـــذه اللهجـــات تعيش ما عـــاش المجتمع ويبقى بعضهـــا ويفنى بعضهـــا الآخر ويتداخل بعضهـــا فى بعض وتصـــبح اللهجة التى تجمع الأقاليم والطبقات والمهن . وهذه اللهجة ـ كما يقول ـ هى العروة الوثقى فى المجتمع كله تقوى بقوة نزوعه الى الوحدة وهى مرنة تأخـــذ من اللغات الأخرى وتعطيهـــا وتحافظ فى الوقت نفسه على قوامها المتميز وتدافع عن وجودهـــا » ص ٤٠ أما ما يبدو من خلاف بين اللهجات فان مصدره تـــوزع اللغـــة على البيئات الصـــغيرة والمجتمعات الصغيرة ، وقد يحكى هـــذا الخلاف ظواهر اقليمية وطبيعية ومهنية ، ولكنه فيمـــا يبدو خلاف ظاهرى لأن الدرس المتعمق لهـــذه اللهجات ســـيكشف ما بينها من روابط ويميط اللثام عن علاقات قديمة بين مصر وجاراتها » ص ١٢٩ .

وبعد فيجب أن نقرر بصدق أن الكتاب رغم صـــغره النســـبى ملىء بالأفكار والمشـــاعر والأحاسيس المخلصة والحمـــاس الصـــادق دون انفعال ، ففى كل سطر من سطوره تفوح رائحة الوطن والوطنية التى انشغل بهمومهـــا طوال حياته ، وهـــذه المشـــاعر لا تهدف الى الدعاية الساذجة وانمـــا تدعو الى التعريف والاعـــلام وتوضيح الحقائق وتفســـير الغامض ، فقد ألقى أضواء كاشفة على قطاعات وشرائح فاعلة ومؤثرة فى الكيان الاجتماعى ، ومع هذه المشاعر فانه لم يبتعد عن الموضـــوعية وهى ليست بالضرورة نقيضا لها ولكنه فرق بينهما بهـــدوء فجـــاءت أفكاره واضحة وتتسم بالسلاسة وما يؤكده هذا انه لم يكن يبسط فكرته حتى يدعمها بنصوص يقينية أو معلومات استمدها من حيـــاته تارة أو من دراساته تارة أخرى ، وحتى عندما كان يحاول أن يرد على المغرضين أو يدفع الظـــلم عن الشرائح الاجتماعية التى تعرض لها فانه لم يكن يلجأ الى الديماجوجية ـ ان صح هذا التعبير ـ ولكنه كان يعتمد على الحقائق والنصوص فهى سنده ودليله .

كما يمتاز الكتـــاب كذلك بدقة الملاحظة وقد تبدى ذلك عندما كان يلقى الضـــوء على بعض العـــادات التى لا تشد الانتبـــاه أو يعطى فكره أقرب ما تكون الى الحكمة كقوله « العرف قانون غير مكتوب » ، وفوق هذا وذلك وخلال الكتاب نجد انه **يطالب** « يا حبذا لو انعكس تواصـــل الحيـــاة بعد أن حطمت الأســـوار المصطنعة على متاحف اقليمية تحافظ على خصـــائص الاقليم وتراثه وروائع النوابغ من أفراده » ص ١٠٩ ، « ولكى نعين الحياة على التقـــدم ينبغى أن ندرك حقيقة مجتمعنا فى هذه الفترة الخصيبة من تاريخنا وأن نعـــاون ارادته التى تنزع بفطرتهـــا الى الاتحاد والتكافل والتعاون لا بين الجيل المعاصر وحده ولكن بين الأجيال المقبلة أيضا» ص ١٣٧ .

ويدافع عن مصر فيقول « مصر لهـــا تراث حضـــارى طويل وفيهـــا من الاستعداد للتطور

ما ليس في غيرها ... وصنيع الاستعمار فى الاعتماد على الايحاء والاستهواء مضللا وطالما عندما اتكأ على أن مصر بلد زراعى » ص ١١١ .

ويقدم **النصيحة** فيقول « وليفطن كل امرىء منا الى مكانه فى مجتمعه الخاص ومجتمعه العام وأنه بجهده وتعبيره يحقق ذاته الفردية وذاته الجماعية أيضا وأن عمله لنفسه يتضمن عمله للجماعة .. وأنه مصرى يضم فى نفسه تراث امة عريقة مجيدة لها رسالة تقوم على الحضارة والبناء والسلام » ص ١٢٦ .

وقد يلجأ **الى التوجيه** فيقول « كان لزاما علينا أن نحافظ على العادات والتقاليد ذوات الوظائف الحية فى مجتمعنا وألا ننكرها لمجرد قدمها أو لأن أفرادا منا تفتنهم نماذج اجتماعية أجنبية » ص ١٣١ ، يقدم المؤلف كل هذه الأفكار وغيرها فى أسلوب أدبى أنيق يتسم بالوضوح والقوة والبساطة فى آن واحد ولا غرو فالاستاذ الدكتور يخاطب مجتمعا متعدد الميول والأهواء والمشارب تنتشر بين أفراده الأمية ، ومن ثم كان عليه ان يلجأ بين الحين والآخر الى التوجيه والتوضيح والتبسيط والتفسير وأن يقترب كثيرا من الأفكار السائرة وأن يخاطب الجميع على قدر استيعابهم ، والمؤلف من جانبه يهتم بأن تصل أفكاره الى أكبر مساحة فى الثوب الاجتماعى خاصة وانه يؤدى من خلال هذا الكتاب وفى هذه الفترة دور الرائد والموجه.

***

الدكتور عبد الحميد يونس و الأساطير



ابراهيم حلمى

اذا ذكرنا دراسة الأســـاطير فى الأدب العربى الحديث ، أو فى المأثور الشـعبى فعلى الفور نتذكر أعلاما كبارا رحلوا بعد أن اقتحموا هذا المجال العلمى بكل جسارة، فضلا عن الأحياء منهــم الذين ما زالوا يعيشــون بفضـل من ربهم فوق الأرض يرزقون .. من هذه الأعلام الشاهقة نذكر الأستاذ الفاضل الشـيخ (أمين الخولى) بفضل ريادته وتوجيهه أنظار تلاميذه لهذا النوع من الدراسات الانسانية التى كانت مهملة ذات يوم على اســتحياء فى ركن ثقافى منزو ..

ونذكر الدكتور (شـكرى عيـاد) بدراسته (البطل فى الأدب والأساطير) والتى فتحت آفاقا معرفية واسعة أمـام شغف كل مهتم بالأساطير والبطولة ..

ونذكر الأستاذين (درينى خشبة) و (محمد صقر خفاجة) واختراقهما لسحب جبال آلهة الأولمب ، بحثا عن (أســاطير الحب والجمال عند الاغريق) ابان (عصر الأساطير) المزدهر ..

كمـا نذكر الدكتور (أحمد كمـال زكى) صاحب الدراسة الحضارية المقارنة فى (الأســاطير) العربية وغير العربية ، سعيا وراء تأكيد ذاتنا وقوميتنا وحضارتنا بالنظرة الثاقبة المتأنية فى مرآتنا الثقافية .

أما الأســتاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) صـــاحب (الأســطورة والفن الشــعبى) ، و (الحكايات الشعبية) ، و (معجم الفولكلور) ، و (موســوعة الآداب والفنــون الشــعبية) . و (مجتمعنا) ، و (التراث الشعبى) ، والعديد من المقالات التى نفذت الى أعماق الأساطير ، سواء أكانت محلية أو غـير محلية ، فقد اســتطاع بأستاذيته أن يربطهـا بعلم الفولكلور ، ولهــذا استحق أن ينال فضل السبق والريادة فى هذا المضمار الذى لم يشاركه فيه أحد .

لقد نبع اهتمام الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بالأساطير بحكم اهتمامه بالأدب الشعبى بصفة خاصة ، وبالفولكلور بصفة عامة ، بعد أن آمن بوحدة تكامل الدراسات الانسانية جمعاء وتضافرها القوى المتلاحم ·

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن هذا الارتباط : « ··· والأدب الشعبى ، باعتباره حلقة كبيرة من حلقات الفولكلور ، يفيد من الدراسات المتخصصة فى الميثولوجيا ولا يستطيع أن يستغنى عن هذه الدراسات بحال من الأحوال ، ومن دلائل التوفيق أن الاتجاهات الأخيرة فى الدراسات الأدبية فى العالم العربى قد فطنت الى طبيعة التراث الثقافى ، وأدخلت فى حسابها العناصر الميثولوجية فى الثقافة العربية واحتفلت من أجل ذلك بالملاحم الشعبية أول الأمر · ثم احتفلت بسائر أشكال الأدب الشعبى بعد ذلك » (١) ·

ان نظرة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تتسع فى مداها لتتعدى حدود الثقافة العربية الى ثقافة الاغريق باعتبارها احدى منابع الأساطير فى الفكر الانسانى · وحينما ينظر الى الشعر الاغريقى فانما يضع نصب عينيه أن « أقدم معلم فى تأريخ الشعر هو النظرة الى الابداع باعتباره ترديدا مباشرا لما أوردته الأساطير اليونانية القديمة عن (ربات الشعر) فى مواضع كثيرة ، وجعلتهن موكلات بالفنون الحرة بعامة والنشيد والغناء بخاصة » (٢) ·

ان أهمية الأساطير لباحث الفولكلور يراها الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لازمة وواجبة ، فهى عند « الدارس المحقق ليست محفوظات شعرية عاطلة ، وليست سلسلة من الأخيلة أو الأوهام التى لا طائل تحتها ولا تهدف لشىء ، وانما هى فى أصلها وجوهرها ثمرة جهد متواصل ، وهى الى هذا كله قوة ثقافية على درجة كبيرة من الأهمية » (٣) ·

ويضع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أقدام المهتمين بالفولكلور على أعتاب الطريق الصحيح للتناول والدراسة اذا ما دلفوا الى عالم الأساطير الرخب ، وفى ذلك يقول : « ان العالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور يجب عليه أن يكون لدارسين الثقاة للأساطير ومن الملمين بتاريخ علم الأساطير ومدارسه المختلفة ··· لابد لدارس الفولكلور من أن يكون دارسا للأساطير ، فى موادها القديمة أو المتطورة أو المستحدثة ، ولا يقل عن اهتمامه بالعناصر الفولكلورية ، على اختلاف أشكالها ومضامينها ووظائفها » (٤) ·

ويوجه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) نظر المهتمين بدراسة الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى « النظرة العلمية المقارنة لأساطير الشعوب » · فالمقارنة « تميط اللثام عن مسار هذه العناصر الأسطورية ، وتكشف أو ترجح المرحلة التى ظهرت فيها عند هذا الشعب أو ذاك · والمقارنة ستبين أيضا تبادل التأثير والتأثر بين الأساطير أو بين عناصر منها » (٥) ·

تعريفه للأسطورة :

حينما يبدأ الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تناوله للأساطير فانه يبدأ منذ البدايات الأولى ·· انه يبدأ من عند المصطلح نفسه ·· مصطلح الأسطورة ··

ومصطلح الأسطورة نجده فى أماكن عديدة من كتبه ، ففى كتاب (الأسطورة والفن الشعبى)

---

(١) د· عبد الحميد يونس ـ « الأسطورة والفن الشعبى » ـ ص ١٠٦ ـ المركز الثقافى الجامعى ـ الطبعة الأولى ـ فبراير ١٩٨٠ ، وقد نشر هذا الكتاب تحت اسم « الفولكلور والميثولوجيا » كمقالة ضمن مقالات مجلة (عالم الفكر) ـ المجلد الثالث ـ العدد الأول : ابريل ـ مايو ـ يونية ١٩٧٢ من الصفحات ١٥ حتى ٥٤ ـ وزارة الاعلام ـ الكويت ·

(٢) د· عبد الحميد يونس ـ « الابداع الشعبى » ـ مقالة بمجلة (المأثورات الشعبية) العدد الخامس يناير ١٩٨٧ ـ ص ٢٠ ـ مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ـ الدوحة ـ قطر ·

(٣) د· عبد الحميد يونس ـ « التراث الشعبى » ـ ص ٢٤ ـ سلسلة كتابك رقم (٩١) دار المعارف ·

(٤) د· عبد الحميد يونس ـ « الأسطورة والفن الشعبى المقارن » مقالة بمجلة المأثورات الشعبية ـ ص ١٤ عدد (٢) أبريل ١٩٨٦ ·

يقول الدكتور (عبد الحميد يونس) عن المصطلح: « من العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون ، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافى ممعن فى التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر · وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذى يتسم بالشمول ،وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع فى عصور ممعنة فى القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة · أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكى بوساطة أعمال كائنات خارقة ، كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة ·· قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون والعالم ·· وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات ، أو ضرب من السلوك الانسانى ، أو منظمة اجتماعية ·· والأسطورة بهذا المعنى قصة (وجود ما) ، فهى تروى كيف نشأ هذا الشىء أو ذاك · وهى ترتبط بالواقع فى أولياته ، وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا فى عصور التكوين » (٦) ·

مجال الأسطورة :

يحدد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مجال الأسطورة فيشير الى أنها « حكاية اله أو شبه اله أو كائن خارق ، تفسر بمنطق الانسان البدائى ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعى وأوليات المعرفة ، وهى تنزع فى تفسيرها الى التشخيص والتمثيل ، والتجسيم ، وتنأى بجانبها عن التعليل والتحليل ، وتستوعب الكلمة والحركة والاشارة والايقاع ، وقد تستوعب تشكيل المادة » (٧) ·

فمجال الأسطورة عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مجال متسع وواسع فى التشكيل أو التكوين ·

ويرى أن « الشواهد الأسطورية على منهج التجسيم والتشخيص أكثر من أن تحصى فى كل طور من أطوار حياة الانسان اذا كان تفكيره كله أسطوريا أو خرافيا ولذلك من الصعب أن نكتفى بمثل أو مثلين ، وحسبنا أن نشير الى أن النتائج التى انتهى اليها علماء الانسان القديم قد أثبتت بما لا يدع مجالا للشك ـ حدود التفكير البدائى ونزوعه الى العلل الغيبية ، وما أكثر ما عرض هؤلاء العلماء من الأمثلة التى تفسر الكهانة القديمة والسحر القديم وارتباط مصير الانسان البدائى بالأفلاك والأجرام ؟ » (٨) ·

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن التفكير الأسطورى ظل غالبا على عقول المجتمعات المتحضرة التى دخلت مجال التاريخ ، كالمصريين القدماء والبابليين والآشوريين والفرس واليونان والرومان وغيرهم ممن كان لهم دور بارز فى صياغة الحضارة الانسانية ، على الرغم من تقدمهم السياسى والاجتماعى ·

وعند هذه النقطة يصل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى نتيجة مؤداها أن الشعوب المتحضرة هى التى صنعت الأساطير وهى فى أوج تقدمها الحضارى ، فليست اذن الأساطير عللا فى مجتمع معتل ، وانما هى أسلوب حضارى لازم الوجوب فى عصره وفى بيئته ·

الأسطورة والحكاية وما بينهما :

أيهما أسبق ·· الأسطورة أم الحكاية ؟ ·· انها مسألة اشتد عندها الخلاف بين علماء الفولكلور ·· وراح كل يدلى بدلوه بين منحاز للأسطورة ومنحاز للحكاية ، وفريق ثالث يقف بين بين ·· !

ومن علماء الفريق الأخير وقف (فردريش فون ديرلاين) فى كتابه « الحكاية الخرافية » Das Marcwen (٩) ·

---

(٦) د· عبد الحميد يونس ـ المرجع السابق ـ ص ٢٠، ويمكن الرجوع الى تعريفاته العديدة المتنوعة فى نفس الكتاب ص ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، وكتابه « الحكاية الشعبية » ص ١٥ ،١٦ ، ١٩ ، وكتابه « التراث الشعبى » ص ٢٥ ، وكتابه « معجم الفولكلور » ص ٣٣ فى مادة « أسطورة » ـ مكتبة لبنان بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٣ ·

(٧) د· عبد الحميد يونس ـ « الحكاية الشعبية » ـ ص ١٩ ـ المكتبة الثقافية رقم ٢٠٠ ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ ١٥ يونيه ١٩٦٨ ، « الاسطورة والفن الشعبى » ـ ص ٢١ ·

(٨) د· عبد الحميد يونس ـ « التراث الشعبى » ـ ص ٢٦ ·

(٩) يمكن الرجوع الى كتاب « الحكاية الخرافية » ترجمة الدكتورة نبيلة ابراهيم ـ ص ١٥٤ ـ مكتبة غريب ١٩٨٨ ·

أما الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فقد قرر أنه : « لا يستطيع باحث أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة وأن تستقر في خلده دلالاتها ووظائفها ... وتعد هذه المادة (الأساطير) بمثابة المنبع أو الأصل الذى تتفرع عنه الحكاية الشعبية » (١٠) .

هو اذن يقف الى جوار الفريق الذى يؤيد أسبقية الأساطير للحكاية الشعبية . وهذا الموقف المحدد فى فكر الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يأت من فراغ ، بل هناك أسباب وأسباب تدفعه الى الوقوف الى جوار مؤيدى أسبقية الأساطير عن الحكايات الشعبية ..

فهو يرى أن الأساطير « عند الانسان البدائى عقيدة لها طقوسها ، فاذا ما تعرض المجتمع ، الذى تتفاعل معه الأسطورة ، لعوامل التغير تطورت الأسطورة بتطوره . وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتنفرط عقدتها وتنحدر الى سفح الكيان الاجتماعى ، أو ترسب فى اللاشعور وتظل على الحالين عقيدة ثانوية أو ضربا من ضروب السحر أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية وكثيرا ما تتحول الى محاور رئيسية تعاد صياغتها فى حكايات شعبية .

وهذا هو السبب الذى جعل الأساطير لا تحكى بمعزل عن مناسباتها وتحتفظ فى الجماعات التى تعتنقها بالقداسة . ولا تزال هناك قبائل لا تحكى أساطيرها أمام النساء والأطفال . كما أن الأساطير لا تردد أو تمثل طقوسها الا فى مواسم بأعيانها ولكن الحكايات الشعبية يمكن أن تروى فى أى مكان وفى أى وقت .

ومهما كان من أمر الواقع الذى تقصه الحكاية الشعبية فانه لا يحمل فى أعطافه القداسة التى تقترن بالأسطورة ، ومن اليسير على كل امرىء أن يسرد أو يردد أو حتى ينشد حكاية شعبية. بيد أن التخصص فى حكاية الأسطورة يعنى الارتباط بقداستها والخروج من اطاره الزمنى الى اطارها . وكثيرا ما يكون المتخصصون فى تمثيل الأساطير طائفة من العرافين والسحرة القادرين على تطويع الكائنات غير المنظورة والقوى الخفية » (١١) .

والأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وهو يقيم البراهين على صحة استنتاجه بسبق الأسطورة للحكاية لم ينس أن يفند آراء من يقف أمامه فى هذه القضية فى موقع الخصوم . انه بعد أن أتى بما يؤيد وجهة نظره فى كتابه (الحكاية الشعبية) يفند آراء الخصوم فى كتابه (التراث الشعبى) فيقول : « ... وعندما يقسم المتخصصون فى التراث الشعبى الحلقات التى تتوسل بالكلمة فى الغالب الأعم فانهم يضعون الحكاية الخرافية فى المقام الأول لأكثر من سبب : لأنها تطور مباشر عن الأسطورة ، ولأنها تشيع فى جميع الربوع حتى فى هذه المرحلة المعاصرة التى تصدر عن العلم التطبيقى وعن الملاحظة الواقعية . ولم يستطع المؤرخون للحكاية الشعبية أن يقطعوا ، أو حتى أن يرجحوا ـ أن اقليما بذاته هو الذى يعد مصدر هذه الحكايات .

وذهب البعض الى تتبع مسار جغرافى تاريخى للحكاية الخرافية فى العالم ، وكان السبب فى ذلك هو التماثل أو الشبه بين مقومات الخرافة وعناصرها ، ثم فوجىء العلماء بأن هذا المسار لا يقطع بتاريخ الحكاية الخرافية ، لأن أقاليم متعددة تخرج عن نطاق ذلك المسار الجغرافى التاريخى ، ومع ذلك تعيش فيها حكايات تتماثل أو تتشابه بين ما فرضه أولئك المتخصصون وبين اتساع رقعة الخرافة فى العالم بأسره على اختلاف مراحل الحضارة وتباين بيئات الثقافة ! » (١٢) .

لم يقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عند حد تحديد سبق الأسطورة للحكاية الشعبية ، بل راح يبحث عن حلقات مفقودة بينهما حتى وجدها .

يقول فى كتابه « الحكاية الشعبية » عن تلك الحلقة أو ذلك الجسر الذى يربط بينهما : « **ولعل الجسر الذى يصل بين الأساطير والحكايات الشعبية هو تلك الملاحم التى تحكى وقائع الأبطال فى**

---

(١٠) د. عبد الحميد يونس ـ « الحكاية الشعبية » ـ ص ١٥ .

(١١) د. عبد الحميد يونس ـ « الحكاية الشعبية » ـ ص ٢٠ .

(١٢) د. عبد الحميد يونس ـ « التراث الشعبى » ـ ص ٢٩ .

توحيد عناصر مجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الاعداء أو اقتحام العدد العديد من الاهوال والعقبات ٠٠ ان أبطال الملاحم لهم قدرات خارقة ولكنهم كائنات انسانية ٠٠٠ قد تعاونهم الآلهة واشباه الآلهة ولكنهم يظلون من البشر ٠٠٠ وهذا هو السبب الذى يدفع الباحثين فى الأدب الشعبى بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة الى العكوف على الأساطير لكى يتبينوا منهج الانسان القديم فى الفكر وفى السلوك واثر هذا المنهج على الانسان الوسيط والحديث ٠٠٠ قد تتغير مناهج الفكر وقد تغزر عناصر الثقافة وتتعقد ولكن الأسطورة تشبه المادة فى أنها لا تكاد تفنى او تنعدم وانما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها أو تكمن فى أعماق النفس الانسانية وتؤلف ذلك الحشد الهائل غير المنظم من العقائد الثانوية والرواسب والأوهام والخرافات » (١٣) ٠

وهذه الملاحم هى نتاج فقد الأساطير وظائفها الحيوية وحل عقدها بعد أن تصبح متفرقات من الحكايات التى يشيع فيها السحر وما اليه (١٤)٠

ولقد حاول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تتبع تطور بعض الحكايات الشعبية من منابعها الأسطورية فقال : « ٠٠ واعترف بأننى وجدت مشقة كبيرة فى تتبع المسار الذى قطعته حكايات الحيوان من الأسطورة الى فن أدبى ٠ وهذا المسار يدل بذاته على طبيعة الثقافة الشعبية وتواصلها ومرونتها ٠ وكانت العقبة التى واجهتها – كما واجهها غيرى – هى (انقطاع التسلسل) بين الوثيقة العربية – وهى حكايات كليلة ودمنة – وبين أصولها ، حتى اكتشفت وثيقة هندية ، دلت بنفسها ، ولا نقول بدراستها ، على أنها الحلقة المفقودة والمنشودة ٠ هذه الوثيقة هى مجموعة الحكايات المعروفة باسم (بنجاتنترا) أو خزائن الحكمة الخمسة » (١٥) ٠

تفسير الأساطير عند الدكتور (عبد الحميد يونس):

هناك مدارس عديدة فى تفسير الأساطير الانسانية ، وأشهر هذه المدارس المدرسة التاريخية أو المدرسة اليوهمروسية (نسبة الى يوهيميروس اليونانى Euhemerus) والتى ترى فى الأساطير قصصا تروى بعض الأحداث العامة فى حياة الشعب الذى أبدعها بعد ادخال بعض التعديلات عليها وصياغتها فى قالب قصصى مشوق ٠ وعلى العكس من ذلك تماما نجد التفسير الرمزى يتجاوز ذلك الواقع الملموس ويرى الأساطير تشير الى حقيقة خفية أو (سرية) تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهرى ، أو تكملة على أقل تقدير ٠٠٠ وهناك مدرسة أخرى وضع أسسها (ماكس موللر) Max Muller وهى تؤول الأساطير على أساس الخصائص اللغوية وبوجه خاص بالاشارة الى (جنس) الكلمات المستخدمة فى الأسطورة واذا ما كانت مذكرة أو مؤنثة (١٦) ٠

وعلى خلاف موقفه من أسبقية الأسطورة للحكاية الشعبية والذى وقف فى هذه الاشكالية الى جوار الأسطورة ، فان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يقف مؤيدا لمدرسة دون أخرى فى تفسير الأساطير ، بل أخذ من كل مدرسة ما يهمه ويعينه على فهم وتفسير الأساطير عند معالجتها أو التعرض لها ولو بمجرد الاشارة٠

(أ)التفسير القصصى للأساطير :

انه على سبيل المثال عندما يتناول الأسطورة المصرية القديمة (ايزيس وأوزيريس) فانه يراها وان أصبحت الآن تروى فى اطار قصصى الا أنها كانت فى وقت من الأوقات عقيدة راسخة لها شعائر وطقوس ترتبط بالحياة والموت وما بعد

---

(١٣) د٠ عبد الحميد يونس – « الحكاية الشعبية » – ص ٢١ ٠

(١٤) د٠ عبد الحميد يونس – « دفاع عن الفولكلور » – ص ١٤٧ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ٠

(١٥) د٠ عبد الحميد يونس – « الابداع الشعبى » – مقالة بمجلة المأثورات الشعبية ص ٢٩ – العدد الخامس – يناير ١٩٨٧ ، « الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا » ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس – ص ٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ٠

(١٦) د٠ أحمد أبوزيد – مقالة بعنوان « الرمز والاسطورة والبناء الاجتماعى » ، وهى منشورة بمجلة « عالم الفكر » – ص ١٩ – المجلد السادس عشر – العدد الثالث أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٥ ٠

الموت ارتباطها بالغرس والحصاد ٠ وهى تفسر كثيرا من الظواهر الكونية والطبيعية والانسانية » (١٧) ٠

أو كما يقول فى مرة أخرى : « ان أسطورة أوزيريس قد انفرطت عقدتها الى مجموعة من العادات والتقاليد والمعارف وحولها جميعا تدور حكايات وقصص قد تقصر وقد تطول » (١٨) ٠

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن هذه الأسطورة تفسر عادة تحنيط الموتى عند قدماء المصريين ، كما تفسر عقيدتهم فى الخلود بعد الموت ، وتفسر فوق ذلك ما فطن اليه المصريون من وحدة تجمع ظواهر الطبيعة والحياة والكون ، الى جانب تفسير انتظام الفيضان وارتباطه بالشمس ودورة الحياة وانقسام التربة وجدبها ثم عودة الحياة اليها مخضرة ناضرة (١٩) ٠

(ب) التفسير الرمزى للأساطير :

يلجأ الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى استجلاء عالم الرموز فى الأساطير لفهم ما استغلق على الذهن من أفكارها ٠ فالرموز مناطق جذب تتجمع عندها الأفكار وتتركز ٠ وفى هذا الصدد يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) : و « كما ان (الوظيفة) هى التى تحدد قوام الأسطورة وشكلها ومضمونها ، فان الرمز ، باعتباره جزءا من كل ، ليس مهما فى ذاته ، ولكن الأفكار والمشاعر ، التى يعبر عنها أو التى تتجمع حوله ، هى الجديرة بالاهتمام ٠ والرموز بطبيعتها أشياء ، بمثابة البؤرة للمشاعر أو التأملات ٠ وهى من أجل ذلك تنتمى الى عالم الأساطير ، حتى ولو ردت الى أصول دنيوية » (٢٠) ٠

ويطالب الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) كل من يعرض للتراث الشعبى أو الفولكلور بأن يدرك عراقة اللغة الفنية التى غلب عليها التصور الأسطورى ٠ فمثلا نجد أن « علماء الأساطير فسروا الدلالات التى تشخص الحيوان باعتبارها من وسائل الاتصال ٠ وتأريخ الفنون الجميلة يفيد من ذلك الأسلوب المعن فىالعراقةوالمناقض لدلالات الكلام ، ذلك لأن تلك الدلالات المجسمه أو المشخصة لا تزال حية ، ولكنها تحولت الى رموز فنية » (٢١) ٠

وينتقى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بعض الرموز الأسطورية ويتناولها بالفحص والدراسة والتمحيص ، ويتخذ مثالا لذلك بالعين التى تعبد عند الانسان طوال تاريخه ، منظورا له جلاله ، ورهبته ، اذ هى وسيلته الى الهداية والى المعرفة ٠

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن العين : « ٠٠٠ ولم يكن عجيبا أن تكون (العين) أشيع الرموز الميثولوجية عند المصريين القدماء ٠ ولقد سجل علماء الآثار المصرية أن (العين) كانت عند المصريين تعبر عما كانت تدل عليه ، فى العصر الحجرى الأخير Neolithic age من تجسيم لآلهة الخصوبة التى كان يرمز لها بعين واحدة أو أكثر فى ربوع آسيا وأوروبا ٠ ولكن العين المصرية المقدسة كانت معقدة ومشخصة فى وقت معا ، ولقد ظلت العين ، عند المصريين القدماء ٠ رمزا أسطوريا على الآلهة الكبرى ، مهما اتخذت لها من أسماء ، تختلف باختلاف الأقاليم ، ولا بد أن تسجل ما يذكره المؤرخون من أن الاله الأكبر كان ، فى فجر التاريخ المصرى القديم ، يشخص فى صورة صقر جاثم على أحد المبانى أو خارجا من المياه الكونية الأولى ، وكانت عينه اليمنى هى الشمس واليسرى هى القمر ٠٠٠ والراجح أن المصرى القديم كان يتصور عين الاله وكأنها عين صقر لا عين آدمى ، ولكنه كان يعتقد فى الوقت نفسه بوجود كائن آخر ، فى صورة انسان أو وجه انسان ، هو الذى (يسيطر على العينين

(١٧) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الحكاية الشعبية » ـ ص ٢١ ٠

(١٨) نفس المرجع السابق ـ ص ٢٨ ٠

(١٩) نفس المرجع السابق ـ ص ٢٧ ٠

(٢٠) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الاسطورة والفن الشعبى » ـ ص ٧٣ ٠

(٢١) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الابداع الشعبى » ـ ص ٢٧ ـ مجلة المأثورات الشعبية العدد (٥) ٠

كليهما) ٠٠ أى على الشمس والقمر ٠ وعلى الرغم من هذه البؤرة ، التى تحجمها العين وحدها ، فان أوجه القمر ودورة الشمس كان يرمز لهـا بالشعائر والطقوس ، أو بعبارة أدق يرمز لها بالأساطير ، وليس من شك فى أن جميع الشعوب قد أدركت سـلطان العين ، مهمـا اختلفت فى تجسيمها الأسطورى أو الفنى » (٢٢) ٠

(ج) التفسير اللغوى للأساطير :

تعرض الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى التفســير اللغوى للأســاطير ، والذى أمه (ماكس مولر) Max Muller فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والذى ذهب الى أن الأسطورة انما نشأت نتيجة قصور فى اللغة ، ممـا يؤدى الى أن يكون للشىء الـواحد أسـماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد كثيرا ما يطلق على أشياء مختلفة (٢٣) ٠

لقد استطاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن يستفيد من أصحاب هـذه المدرسة التفسيرية للأساطير قدر ما اقتنع من براهينها فيما دلت به بين الدلاء ٠

قال الأستاذ (عبد الحميد يونس) مشيرا الى أصحاب التفسير اللغوى للأساطير : « ٠٠٠ وأيا كان الاتجاه الذى اتخذه القائلون بالتفسير اللغوى للأساطير ، فان الانتباه الى التحليل اللفظى قد أفاد الى حد كبير فى القاء الضوء على الأساطير القديمة الموغلة فى القدم ، وعلى تلك التى لا تزال حية فعالة فى المجتمعات البدائية ، القريبة من البدائية فى عصرنا الحديث ٠ ولعل ظاهرة التذكير والتأنيث للأجرام السماوية تتصل بنتائج أنصار هذه المدرسة ، ذلك لأن التذكير والتأنيث ، وان كان أمرا مجازيا فى المتأخرين ، الا انـه كان حقيقيا عند الانسان البدائى أو القديم ، كما أن اختلاف اللغات فى مثل هذه الظاهرة يمكن أن يرد الى طبيعة التشخيص فى الأساطير الخاصة بالشمس والقمر وسائر الكواكب ، فنحن نؤنث (الشمس) ونذكر (القمر) فى اللغة العربية ، وغيرنا يفعل العكس ٠ فاذا التفتنا الى الأساطير ، التى دارت حول الشمس والقمر عند مختلف الشعوب ، فقد نجد تفسـيرا يرجح الباعث على اتخاذ هذا الاتجاه أو ذاك » (٢٤) ٠

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن الاله البابلى (شمش) مرتبط بالكلمة العربية (شمس) ٠ وهذا الاله يعد من أشهر الآلهة البابلية والآشورية على السواء ٠ وتدل الآثار على أن اسمه قد تردد منذ أكثر من ستة آلاف سنة ٠ وذهب الأقدمون الى انه ابن (سن) اله القمر ، مما يؤكد أن التقويم الشمسى قد حل محل التقويم القمرى ، كما حدث فى كثير من بـلاد الشرق القديم (٢٥) ٠

واذا كان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قد أقام بوجهه شطر الشمس فى التفسير اللغوى للأساطير ، فانه لم يغفل فى هذا التفسير أن ييمم وجهه شطر قرص الضياء الليلى ، وهو القمر ٠

انه يرى أن من الطريف « أن المقامرة وهى كلمة عربية من مشتقات القمر ، لها شبه صلة بالأسطورة المصرية القديمة التى ذهبت الى أن (رع) استشاط غضبا من خيانة زوجته توت ، وهى الهة السماء مع (سب) اله الأرض ، فحكم عليها بألا تلد فى أى شهر من شهور السنة ٠ وما كان من (تحوت) الا أن لاعب القمر ٠٠٠ أو بتعبير أدق لعب معه القمـار على جزء من اثنين وسبعين جزءا من اليوم ، واستطاع أن يغلبه فى المقامرة ، ويكسب منه خمسة أيام ، أضافها الى

---

(٢٢) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الاســطورة والفن الشعبى » ـ ص ٧٤ ٠

(٢٣) د٠ عبد الحميد يونس ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٨ ، ويمكن الرجوع الى مذهب التفسير اللغوى للأساطير عند (ماكس مولر) Max Muller فى فصل « الأسطورة واللغة » من كتاب « الدولة والاسطورة » ـ ص ٣٣ حتى ص ٤١ من تأليف (أرنست كاسيرر) وترجمة د٠ أحمـد حمدى محمود ـ سلسلة المكتبة العربية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٥ ٠

(٢٤) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الاســطورة والفن الشعبى » ـ ص ٣٨ ٠

(٢٥) د٠ عبد الحميد يونس ـ نفس المرجع السابق ـ ص ٤٣ ٠

السنة القمرية المصرية ، وكانت ٣٦٠ يوما ٠ وهكذا استطاعت (توت) أن تنجب (أوزوريس) و (ايزيس) و (نفتيس) و (ست) و (حورس) الكبير ٠ وعلى هذا أضيفت أيام النسيء وتوازنت السنة القمرية مع السنة الشمسية » (٢٦) ٠

وهكذا استفاد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) من كافة مدارس تفسير الأساطير ، واستطاع أن يقيم لنفسه التصور الخاص فى فهم وتفسير الأساطير ٠

دفاع عن الأساطير العربية :

شهدت الثقافة العربية هجوما شرسا عليها نال من معطياتها الفكرية من قبل بعض المستشرقين ، خاصة عطاءها الفكرى الأسطورى ٠ وازاء هذه الحملة العنصرية الضارية ، وقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) موقف الدفاع عن العقلية العربية ووعائها الحضارى الزاخر ٠

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن هذه النظرة والحملة العنصرية : « ٠٠ نرى لزاما علينا أن نسجل ما كان قد شاع فى أوساطنا العلمية عن افتقار الأدب العربى الى الملحمة مرددين أقوال بعض الفلاسفة ، الذين تأثروا بالفكرات العنصرية التى راجت فى القرن الماضى ، وعلى رأس هؤلاء الفيلسوف الفرنسى (أرنست رينان) (١٨٢٣ ــ ١٨٩٢) Ernest Rendn الذى ذهب الى أن العقلية العربية تنزع بفطرتها الى التجريد ، وتعجز عن التجسيم والتشخيص والتمثيل ، وأن الأدب العربى نتيجة لهذه النظرة ، لم يعرف الأسطورة ، ولم يبدع القصة والدراما ٠ واذا وجد شيء منها فى بيئة أو جيل فهى دخيلة أو مقتبسة » (٢٧) ٠

هذا الحكم الجائر الذى حكم على الجماعات الانسانية بالتفاوت وفقا للعرق الجنسى ، يتصدى له أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) فى عبارة موجزة قائلا أن : « المجتمعات العربية ، كغيرها من المجتمعات الانسانية ، مرت بالفكر الأسطورى بدعامتيه ، اللتين استهدفتا التفسير وتقوية الروح المعنوى ٠ وما أكثر الروايات والنصوص التى حفظت المعتقدات والطقوس الجاهلية » (٢٨) ٠

ويرشد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) من يريد أن يبحث عن بقايا الأساطير العربية التى فقدت وظائفها الحيوية ، الى كتب التاريخ العام ، وتقويم البلدان وعجائب المخلوقات ، والتى لا تزال ملامحها حية فعالة فى المجتمع الى يومنا (٢٩) ٠

ان الشعب العربى ــ فى رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يكن فى جاهليته بدعا بين الشعوب ، فقد أقبل على تقديس (الزهرة) ، « ونسب اليها الحسن والجمال والفتنة والطرب ٠ وقد دعيت كما سماها المنجمون بالسعد الأصغر لأنها فى السعادة لون المشترى ، وأضافوا اليها الطرب والسرور واللهو ٠ كما أن النظر اليها يوجب الفرح ، وتخفف عن الناظر اليها أحيانا حرارات العشق اذا كان عاشقا ، كما أنها تثير غريزة الجنس ٠٠ وكل دراسة للعناصر الميثولوجية المرتبطة بالزهرة عند العرب ترجح ، ان لم تؤكد ، أنه قد كانت هناك فى الجاهلية أساطير ، يتداولها العرب قبل الاسلام ، ويقيمون لها الطقوس ٠ ويذهب الدارسون للمعتقدات العربية القديمة الى أن الزهرة عرفت عند العرب بأسماء أخرى ، حسب ظهورها بعد غروب الشمس أو قبل شروقها ، فكانوا يدعون نجمة المساء (عثر) وهي أيضا (أستار) أو (عترعتا) ٠ أما نجمة الصبح فشاع اسمها (العزى) أى الآلهة السامية » (٣٠) ٠

---

(٢٦) د٠ عبد الحميد يونس ــ نفس المرجع السابق ــ ص ٥٤ ٠

(٢٧) د٠ عبد الحميد يونس ــ نفس المرجع السابق ــ ص ٩٨ ٠

(٢٨) د٠ عبد الحميد يونس ــ نفس المرجع السابق ــ ص ٩٩ ٠

(٢٩) د٠ عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ــ ص ١٣٧ ٠

(٣٠) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الاسطورة والفن الشعبى » ــ ص ٦٣ ٠

ان دفاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن الأساطير العربية ، قد جعله يبحث وينقب عن البقايا والرواسب والمسحات الأسطورية فى سيرنا الشعبية العربية التى دخلت الى ضمير وعقل المتلقين من أبناء الشعب العربى فى كل مكان • واذا كان أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) قد رأى فى السيرة الهلالية انها رواية شعبية غير ذات طابع أسطورى أصيل • وما يستطيع أحد أن يثبت فى يسر أنها نشأت عن أسطورة •• » (٣١) •

فانه قد رأى برغم ذلك أن الصراع الذى اشتجر بين بعض أبطال السيرة الهلالية ، والذى انتهى بهم الى الاتحاد ليس بقية أسطورية فقدت وظيفتها الأولى وتطورت فحسب ، ولكنه رمز نفسى وفنى تلى نزوع عناصر مفرقة من الشعب الى الالتئام » (٣٢) •

ورأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أيضا أن فارس بنى عبس (عنترة ابن شداد) اتخذت شخصيته مسحة أسطورية ، تجاوزت به المعقول والممكن فى أكثر الأحيان » (٣٣) •

كما رأى فى سيرته الشعبية أن (عروقا أسطورية) تكتنفها ، وأن هذه العروق « لا ثمرها المبالغة فى الخيال فحسب ، وانما تجيئها من شوائب قديمة ومن تصورات شعبية ، وهذه العروق الأسطورية المبالغة فى القدرة عند الأبطال والشخوص مبالغة تتجاوز بها حدود الممكن والمعقول ، ذلك لأنها مجموعة من الأفكار والتخيلات ومن التفسيرات غير المعقولة لبعض الأعمال والظواهر ، وهناك شواهد كثيرة عن طول الحياة بحيث يعمر بعض الناس القرون ذوات العدد ، وعن الفأل والطيرة والحسد ، وعن أرض العفاريت ، وكهف الساحرات اللاتى يأتين فيه بالعجب العجاب ••• وليس من شك فى أن تلك (الرواسب الأسطورية) سمة من سمات الأدب الشعبى » (٣٤) •

ان دفاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن الأساطير العربية قد بعث فى أركان الحياة الفكرية الحس بضرورة تصحيح النظر الى مأثوراتنا الشعبية العربية وارثنا القومى ، وحمايته من كل أشكال التجريف ومن كل معاول مغرضة للهدم •

الأسطورة فى حياة الدكتور (عبد الحميد يونس)

قد يعتقد البعض منا أن عصر الأساطير قد ولى زمانه منذ عهود سلفية بعيدة فى ضمير الزمن ، وأن الأساطير انما هى نتاج مجتمعات وقفت عند حدود زمن ضرب الأحجار لاستخراج شرر النيران ، أو تعدتها بقليل على أقصى تقدير ••

قد يكون هذا تصور البعض •• ولكن الحقيقة غير ذلك تماما •

فما زالت الأساطير تعيش بيننا ، بل لا نخطىء القول اذا قلنا انها ما زالت تعيش مختبئة فى داخل كل منا ، كل بقدر ••

واعتقد أنه لا يخالفنا الرأى فى تأكيد هذه الحقيقة أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) نفسه ، فهو القائل : « ••• ومن الملاحظ أن تراجم بعض الفلاسفة والعلماء • والفنانين فى العصر الحديث كثيرا ما تورد معتقدا ثانويا من أصل أسطورى ، وكثيرا ما تجنح الى تفسير غير منطقى أو علمى لظاهرة أو علاقة ، فالأسطورة من أهم عناصر التراث الشعبى ، كما أنها لا تزال من أهم القرائن التى يحتاج اليها العلماء فى الدراسات الانسانية بعامة ، وفى مباحث علوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا بخاصة» (٣٥) •

---

(٣١) د• عبد الحميد يونس ــ « الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى » ــ ص ١٦٨ • دار المعرفة ــ الطبعة الثانية ١٩٦٨ •

(٣٢) د• عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ــ ص ١٨٨ ، ص ١٨٩ •

(٣٣) د• عبد الحميد يونس ــ « الأسطورة والفن اولشعبى » ــ ص ١١١ •

(٣٤) د• عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ــ ص ١٧٣ •

(٣٥) د• عبد الحميد يونس ــ « التراث الشعبى » ــ ص ٢٨ •

وإذا كانت تراجم بعض المبرزين من أفراد المجتمع الانساني تتضمن بالوعي أو باللاوعي (معتقدات ثانوية من أصل أسطوري) ، فان هذا المقياس المنوط بحياة المفكرين البارزين يصدق تماما اذا ما تعرضنا الى بعض جوانب في ترجمة حياة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ، والتي لم تنشر بعد ٠٠ !

من ذلك مثلا فصلها الأول المعنون باسم (ضباب الأساطير) ٠

في مفتتح هذا الفصل الأول يقول : **« في حياتي ، كما في حياة كل امرىء ، كما في حياة كل جماعة على الأرض ، مقدمات أسطورية ، وأنا مهما زادت خبرتي ، وارتفعت مداركي ، لا أستطيع أن أبدد هذه الأسطورية ، وما أكثر ما تمنيت أن أحصل على (المرآة السحرية) التي ذكرتها لي أمي ، فيما ذكرت من حكايات وقصص ، وهي المرآة التي يستطيع من يتطلع اليها أن يرى اللحظة التي يريد من ماضي الزمان والماضي الذي أتعقبه ليس ببعيد ، واللحظات التي استدعيها ليست كثيرة ، فلن أشق على المرآة بما أطلب ، ولن الح على الكائن الخرافي الموكل بها فيما أطلب ٠٠٠ كل ما أنشده أن يظهرني على لحظة لعلها لا تعني أحدا من الناس سواي ٠٠٠ لحظة لا يمكن أن تتصور مجردة من المكان ، فتحت شجرة توت عجوز لا يذكر أبناء القرية ولا أبناء الدار متى غرست ، ولا كيف غرست ، وعلى بعد قصبات من مدخل معشوشب يؤدي الى باب ضخم غليظ ثقيل غط وجهه الخشبي بمسامير كبيرة من الحديد ، رءوسها أكبر من الريال الفضي القديم ، جلس أبي على مقعد ، وجلست الى جواره بعيد الغروب يقص على من أمر بدايتي الأسطورية ما يذكر أو ما يجب أن يذكر :**

(هذه القرية التي نعيش فيها يا بني اسمها عجيب حير العقول ٠ اسمها شلشلمون ، ولقد اختلف الناس في تفسير هذا الاسم فقال بعضهم انه اسم فرعوني قديم ، ولم يذكروا أيعود الى الدولة القديمة ، أم الدولة الوسطى ، أم الدولة الحديثة في ذلك التاريخ السحيق ، وكان الأجدر بهم أن يذكروا ذلك ، لأنها من قرى الشرقية ، وليست من قرى الصعيد ، وكل الذي قالوه ، انها ربما كانت تتألف من مقطعين ، ثانيهما اسم الرب «أمون» ، وذكر آخر أن اسم القرية عربي ، وانه يتألف من مقطعين عربيين واضحين ، هما « شلشل ــ ليمون » ٠ وفي هذه البقعة من مركز منيا القمح يطيب الثمر ، وبخاصة الزيتون والليمون ٠٠٠) ٠

والأسطورة في حياة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ــ كما يقول عن نفسه ــ دائما متشابكة متداخلة ، وكذلك كانت بداياته الأسطورية هي الأخرى متداخلة متشابكة (٣٦) ٠



---

(٣٦) من سيرة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) التي كتبها ولم تطبع حتى الآن ، وقد استعرنا منها هذا الجزء بعد استئذان عائلته الكريمة ٠



من ألف ليلة و الأخوين جريم

عبد التواب يوسف

بين أيدينا عملان من التراث الشعبي متقاربان .. حكاية « الصياد والعفريت » في ألف ليلة وليلة ، وحكاية « الشبح في الزجاجة » من مجموعة الأخوين جريم الألمانية .. والعملان من أجمل القصص التي فتنت الأطفال شرقا وغربا ،فقد اقبلوا عليهما في لهفة بالغة ، الامر الذي دفع كثيرين الى اعادة صياغتها بصورة أو أخرى بل استوحى منهما البعض عددا كبيرا من الاعمال الحديثة والمعاصرة ، واستفدت شخصيا منهما في «عفريت الزجاجة القزم» - الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٢ - وفي قصة سياسية عن الفراغ العسكري الذي ادعوا وجوده في المنطقة العربية عقب جلاء الاستعمار عنها ، وجعلت من الصياد أمريكا ، ومن العملاق القومية العربية ، ونشرت العمل برسوم مصطفى حسين ، وكان له يومها ضجة كبيرة ، اذ قال المارد العربي للصياد الامريكي وهو يعزيه بالعودة الى الزجاجة :

- لقد خرجنا من القمم ولن نرجع اليه ، نحن أصحاب هذه الحكاية ، فلا أقل من أن نعتبر بها !

ان استخدامنا للحكاية الشعبية للأطفال والكبار يجب ان يكون بحذر شديد ، ولابد لمن يتجاسر على الاقتراب منها من قدر كبير من الوعي والفهم لهذه الأعمال الكبيرة ، التي ما كان من الممكن أن نعيش لولا ذلك القدر الفريد من الحكمة المبثوثة فيها ، والتي قد لا نتبينها ، اللهم الا بعد الدراسة الطويلة المتأنية ..

والوقفة التي نقفها هنا مع هاتين الحكايتين عاشته ، والتفسيرات والتحليلات التي نوردها لابد وأن تكون بمثابة الضوء على مدى ما تتمتع به هذه الأعمال من عمق هو بطول الزمن الذي ليست الا ثمرة قراءات ودراسات واسعة في الفولكلور وعلم النفس والتربية ، ولابد لي هنا مرة أخرى من الاشارة الى « بريونو بلتهايم » الذي ولد في فيينا عام ١٩٠٣ ، وحصل على الدكتوراه في علم النفس من جامعتها ، وأقام في أمريكا منذ عام ١٩٣٩ استاذا في جامعة شيكاغو .. وألف العديد من الكتب في علم النفس ، لها شهرتها

« الصياد والعفريت » و « الشبح فى الزجاجة » تمثلان فى مجملهما حكاية الصراع ما بين «المارد» و« الانسان العادى » ، وهو موضوع مطروح فى كل الحكايات الشعبية ازاء ذلك الخوف الذى يعترى الصغار فى مواجهة الكبار ، ولا يرى الأطفال من سبيل للافلات من سيطرة العمالقة اللهم الا بخداعهم والتفوق عليهم بالحيلة والدهاء .

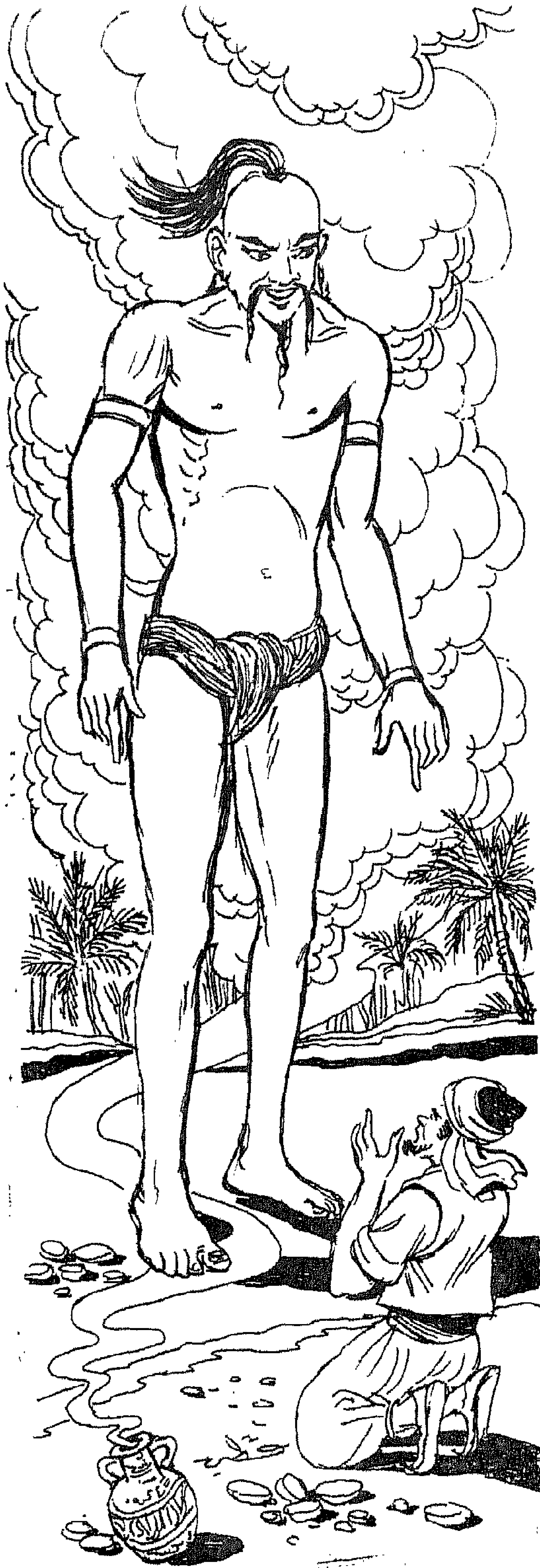
تحكى قصة « الصياد والعفريت » عن صياد سمك فقير يلقى بالشبكة فى الماء أربع مرات ، فى المرة الاولى تمسك الشبكة بجثة حمار ، وفى المرة الثانية يجد فيها رملا وطينا ، وفى المرة الثالثة يعثر على اعشاب وزجاجات مكسورة .. أما فى المرة الرابعة فتصطاد الشبكة قمقما من النحاس، وعندما يفتحه تنطلق منه سحابه من الدخان ، تتشكل فى صورة عفريت ضخم (جن) ، يهدد الصياد بالقتل على الرغم من توسلاته ، ويستطيع هدا بالخدعة والحيله ان ينجو بنفسه ، ذلك انه سأل العفريت أن يريه كيف كان بداخل القمقم الصغير ، وما ان يعود العفريت الى القمقم حتى يغلقه عليه ويلقى به فى الماء .

وفى ثقافات أخرى قد تبدو هذه « الموتيقة » فى صورة مختلفة ، اذ يتشكل العفريت على هيئة حيوان اسطورى رهيب يهدد بافتراس البطل الذى يتضاءل امامه ، ولا ينقذه الا الذكاء ، فيتحدى الوحش قائلا أنه من السهل عليه ان يبدو فى صورة هذا الحيوان الوحشى ، لكنه لا يستطيع أن يتحول الى حيوان صغير : فأر مثلا « أو طائر » ، ويحاول الوحش أن يثبت له قدراته غير المحدودة فيتحول الى ذلك الحيوان الضئيل وعندئذ يتمكن منه البطل ويقضى عليه .

وتصور قصة « الشبح فى الزجاجة » التى جمعها الاخوان جريم خيالات الأطفال ومحاولاتهم للانتصار على السلطة الابوية وعلى سيطرة الكبار على عالم الصغار .. ان بطل القصة يضطر الى أن يترك المدرسة بسبب فقر الاسرة ، ويعرض مساعداته على أبيه الحطاب ، لكن الأب لا يثق فى قدرات ابنه ، ويقول له أنه عمل شاق بالنسبة له ، وأنه ليس متعودا عليه ، ولن يتحمله ، وبعد أن يعملا طيلة الصباح يقترح الاب أن يستريحا ويتناولا طعام الغذاء ، لكن الابن يقول أنه يفضل أن يتمشى فى الغابة للبحث عن أعشاش الطيور، ويصيح فيه الاب انه يريد أن يهرب ، وأنه بعد قليل سيشعر بالتعب الى درجة لا يستطيع معها ان يرفع ذراعه بالبلطة ليكسر أغصان الأشجار، وهكذا يستصغر الأب من شأن ابنه مرتين : الأولى بالتشكيك فى قدرته على أداء العمل الشاق ، وعلى الرغم من محاولة الابن المشاركة الا ان الاب يعود فيرفض فكرته فى قضاء وقت الراحة فى التنزه فى الغابة ، فلم يكن أمام الصغير الا أن يغرق فى أحلام اليقظة لكى يقنع أباه بخطئه وليثبت له أنه أفضل بكثير مما يظن به .. وتجعل الحكاية من الحلم حقيقة ، فبينما كان الابن يبحث عن أعشاش الطيور يسمع صوتا يناديه ويستنجد به ليطلق سراحه : اجعلنى أخرج من هنا ! ، وهكذا يلتقى مع « شبح » الزجاجة الذى يهدد بقتله ، لأنه قد سجن طويلا .. ويحدث نفس ما حدث فى حكاية الصياد والعفريت ، ويعود الشبح للزجاجة ويطلق الصبى سراحه حين يعطيه قضيبا يضمد كل الجروح بناحية منه ، ويحول الجانب الآخر منه كل شىء الى فضه عند ملامسته ، وبذلك يصبح الصبى ثريا ، ويعطى أباه كل ما يطلبه ، كما يصبح بفضل هذا الدواء أشهر الأطباء فى العالم ..

وفكرة « الشرير » المحبوس فى زجاجة واردة فى اعمال شعبية قديمة وتنسب الى سيدنا سليمان الذى حبس الشياطين فى قماقم أو زجاجات وألقى بها فى البحر ، وفى قصة الصياد والعفريت يعترف الأخير بأنه أغضب سيدنا سليمان ولهذا سجنه فى القمقم ..

وفى قصص العصور الوسطى أن قديسا أطلق سراح شيطان مقابل أن يخدم محرره عدة سنوات بجانب تلك الحكايات التى تروى عن شخصيات حقيقية ، راجت من حولها اشاعات ، مثل ذلك الطبيب السويسرى الذى قيل أنه سمع صوتا يناديه من فوق شجرة ، واذا به شيطان سجين فى ثقب صغير فى الشجرة ، ويشترط الطبيب



عليه أن يعطيه مقـــابل سراحه دواء يشـــفى كل الأمراض ، ومادة تحول كل شيء الى ذهب٠٠ ويحقق له الشيطان ذلك ، لكن ما أن يحرره حتى يحاول من جانبه قتل الطبيب ، فيتحداه هذا ان يتحول الى عنكبوت فيعود الشيطان عنكبوتا كما كان فى الثقب وهنا ينجح الطبيب فى الاجهاز عليه ٠٠ وهذه القصص تتكرر كثيرا فى التراث الانسانى ، وتوجد تقريبـــا فى كل الحكايات الشعبية ٠٠

والحق أن قصة الصياد والعفريت تحـــوى بداخلها مضمونا أكثر ثراء وغنى ، وتخفى بـين سطورها قيما أفضـل وأرأوع من كل الحكايات المشابهة ، لأنها تقدم تفاصيل أعمق لا نجدها فى النصوص الأخرى ، أولها انها تفسر لنا لماذا أصبح العفريت لا أخلاقيا الى درجة تهديد محرره بالقتل وثانيها أن هناك محاولات ثلاث فاشلة تتوجهـا محاولة رابعة ناجحة ٠٠

ان قيم الكبار واخلاقياتهم ترى أنه كلمـــا طالت مدة السجن والحبس كلما كان أجـدر بالعفريت الحبيس ان يكون اكثر امتنانا لذلك الذى أطلق سراحه ، لكن « العفريت » هناك له وجهة نظر أخرى ٠٠ أنه فى المائة عام الأولى يقول لنفسه :

ـ لسوف أجعل من يطلق سراحى ثريا جدا ، وللأبد ٠٠

ويمر قرن كامل ولا يأتى من يحرره من سجنه فيقول لنفسه :

ـ سوف أفتح كنوز الأرض لمن يفتح لى أبواب هذا السجن !

وتمر مئات السنين ولا يصل المحرر ، فيقول العفريت ٠٠

ـ من يخرجنى من هنا ســـأحقق له ثلاث أمنيات !

وعندما ينتابه اليأس والضيق لأن احدا لـم يحقق له رغبته فى الانطلاق والتحرير ، وساعتها يهتف ٠٠

ـ سوف أقتل ذلك الذى يطلق سراحى ٠

وهذا هو بالضبط ما يشعر به الطفل حين يغادره أهله ويتركونه وحيدا ، سجيننا مثل العفريت ٠٠ أنه فى البداية يقول لنفسه أنه سيكون سعيدا عندما تعود أمه ، وعندما يطلبون منه الذهاب الى غرفته سيصبح راضيا بعد ما يسمحون له بمغادرتها ،وساعتها سوف يكافىء أمه ، ولكن كلما مر الوقت يزداد الصغير غضبا، ويروح يتخيل الانتقام الرهيب من **هؤلاء الذين** حبسوه أو عاقبوه أو أهملوه ٠

والحقيقة أنه مهما كان ابتهاجه بالتحرر الا أنه لا يغير من رأيه فيما يتعلق ولا يفكر كيف تحول رأيه من الثواب الى عقاب أولئك الذين تسببوا فى مضايقته ، ولذلك فان طريقة « العفريت » فى التفكير وأسلوبه تتفق تماما مع نظريات علم النفس ، وتعطى للقصة بعدا تربويا أعمق ، وتشابها كبيرا بين موقفى « العفريت » و « الطفل » ٠

٠٠ وقد حدث أن سافر أبوان الى الخارج عدة أسابيع ثم عادا الى طفلهما الذى كان عمره ثلاث سنوات ، وكان يجيد الكلام قبل رحيلهما ، واستمر يتحدث الى السيدة التى كانت تعنى به خلال غيابهما ، والى المحيطين به ، ولكن عندما عاد والداه ظل لمدة أسبوعين لا يتبادل الحديث مطلقا اليهما أو الى الآخرين ، وكان مما قاله لمربيته أن أدركت أنه كان فى الأيام الأولى لسفر والديه يتطلع الى عودتهما بسرعة ، ويترقب ذلك فى شوق ولهفة ، وبعد أن انتهى الأسبوع الأول بدأ يتحدث فى غضب وضيق عن تركهما له ، وأنه سوف « يعرف شغله » معهما بعد رجوعهما ٠٠ وبعد أسبوع آخر رفض أن يتحدث عنهما تماما ، وأبى أن يذكرهما على الاطلاق ٠٠ بل كان يشتد غضبه على من يشير اليهما أو ينطق باسمهما ٠٠ وعندما عاد الأب والأم أخيرا أولاهما ظهره فى سكون ، وباعد ما بينه وما بينهما ، واستمر فى بروده معهما ، ورفضهما بالكامل ٠٠ وقد احتاج الأمر الى عدة أسابيع ولتوضيح الموقف له ، واسترضائه الى أن استعاد نفسه ورجع كما كان ٠٠ ويبدو أنه بمرور الوقت اشتد غضب الصغير الى أن أصبح عنيفا وشديدا الى درجة الرغبة فى تدمير أبويه أو تحطيم نفسه وكان سببه للدفاع عن نفسه ذلك الرفض الكامل للكلام والتحدث ، وهذا الصوت المطبق الذى فرضه على نفسه حماية لها ولوالديه من استفحال الغضب وتفجره بصورة أفظع وأشد ٠

لقد ظهر تعبير المشاعر « المعلبة » أو «الحبيسة» أو « السجينة » فى السنوات الأخيرة ، ومما لا شك أن كثيرين من الأطفال قد مروا بتجربة هذا الصغير بشكل أو آخر ، وربما كانت ردود الفعل لديهم أقل عنفا مما حدث معه ، كل ماهنالك أنه أحس بالرغبة فى أن يتصرف بهذا الأسلوب، ومحاولة مساعدة مثل هذا الطفل على فهم الأمر سوف لا تفيده ، بل انها قد تجعله يشعر بالهزيمة الكاملة ، لأنه لا يستطيع أن يفكر بأسلوب منطقى عقلانى ٠٠ واذا نحن قلنا لطفل أن ولدا صغيرا غضب بشدة على والديه الى درجة أنه لم يتحدث اليهما لمدة أسبوعين فان التعليق الذى سوف نسمعه ٠٠

— هذا شىء غبى وسخيف !

واذا ما حاولنا أن نشرح لماذا لم يتحدث هذا الولد لأبويه فان طفلنا المستمع سيزداد اقتناعا بأن هذا التصرف غاية فى الحمق ، لسبب بسيط هو أن ذلك الشرح يبدو له غير معقول، ولن يستطيع قط أن يدرك أبعاده ومراميه ٠٠ ان الطفل لن يتقبل أبدا فكرة أن يصل به غضبه الى حد السكوت المطبق عن الكلام ،أو أنه من الممكن أن يخطر ببال الولد أن ينتقم أو يحطم هؤلاء الذين يعتمد عليهما فى حياته ٠٠ والحقيقة أنه اذا استطاع أن يستوعب هذا فان ذلك يعنى، أن مشاعره قد تسيطر عليه ، وأنه لا قدرة له على الامساك بزمامها ، وهى فكرة قد تصيبه بالرعب الشديد ! ، بل هى فكرة قد تزعج الكبار ازعاجا كبيرا ، فهم لا يتصورون أنه من الممكن أن تكون لديهم أحاسيس لا يستطيعون كبح جماحها ٠

وقد حدث يوما أن حاول أبوان أن يشرحا لابنهما — وعمره سبع سنوات — أن عواطفه قد جعلته يتصرف بطريقة خاطئة ، وكان رد فعل الطفل ٠

— هل تريدان أن تقولا أن بداخلى آلة أو

والبعض يروى القصة على أن هناك عفريتا شريرا يريد أن يقتل ذلك الذى ساعده فى الخروج من القمم وحرره من السجن ·· ويستطيع ذلك الانسان الضئيل ازاء العفريت أن يخدعه ، لكن الحكاية على هذه الصورة تصبح مجرد واحدة من (قصص الرعب) التى برع فيها هتشكوك ، ولا أكثر ولا أقل ، وتصبح خالية من الصدق النفسى ·· اذ آن تغير موقف العفريت من الرغبة فى مكافأة محرره الى الرغبة فى قتله هو الذى يجعل الطفل يتعاطف مع القصة ، ويندمج فيها ·· ومادامت القصة تصف بكل الصدق ما يدور فى رأس العفريت فان فكرة انتصار الصياد عليه تتخذ هى الأخرى قدرا كبيرا من الصدق والحقيقة ·· والحق آن تناول الاقلام الساذجة لمثل هذه الأعمال يأتى عليها ويدمرها ، ويفقد الحكاية الشعبية أروع ما فيها ، ويجعل الطفل غير مقبل عليها ، اذ يبحث أصحاب هذه الأقلام عن عظة مباشرة ومغزى عقيم يفرضونه على عمل شامخ هو فى النهاية (حكمه الشعوب) ·

أن الطفل ـ دون ان يتنبه للامر ـ يستمتع بذلك التحذير الصادر من قصة « الصياد والعفريت » الى هؤلاء الذين فى يدهم القوة والقدرة على حبسه وسجنه ، وهناك العديد من القصص الحديثة يستطيع فيها الصغير أن يتفوق على الكبير ، ولكنها مباشرة لا تقدم للطفل ولخياله وسيلة يفلت بها من سيطرة الكبار عليه بل ان بعضها قد يشعره بالخوف اذ ان شعوره بالامن والاطمئنان يعتمد على ان الكبار أكثر منه معرفة بالحياة ، واكبر طاقة على حل مشكلاته ، بجانب انه قادر على حمايته · ورعايته فضلا عن اعالته ·· وهذه هى « القيمة » الحقيقية للتفوق على العفريت أو الجن ، اذ تعنى ان الصغير يمكنه ان يتفوق على الكبار وبالذات والديه ، لكن هناك محظورا يجب ان نتنبه له ، وهو اننا اذا قلنا للصغير ذلك ، وافهمناه انه قادر على ان يبذ الكبار فانه سوف يبتهج بدون شك ، لكننا قد نصيبه ببعض القلق ، اذ كيف يعتمد على أناس ليسوا اكفاء ، والذى يخفف من وقع ذلك هو ان المارد أو العملاق شخصية خيالية خرافية ، يستطيع الطفل ان يتقبل لا فكرة التفوق عليه تأثيرها ـ فانه يصبح قادرا على ادراك أن العفريت يستجيب على مهل للصراعات والتمزقات التى يحس بها ، وهى خطوة ضرورية لكى يصبح مدركا لما يدور فى نفسه هو ··

ولما كانت الحكاية الشعبية والخرافية ، تدور فى اللامكان واللا زمان فانها تمد الطفل بمثل هذه الصور من السلوك والتصرفات ، وبذلك يتذبذب ـ عقليا ـ للوراء والامام ، ما بين مصدق ومكذب لما يسمع ··

ـ أنها قصة حقيقية ، اذ هكذا يتصرف المرء فعلا ، وكرد فعل ··

ـ لا لا ·· أنها حكاية غير حقيقية ، ومجرد قصة لا أكثر ولا أقل ··

وهو يعتمد فى ذلك على مدى استعداده الشخصى لادراك هذه العمليات التى تدور بداخله · ·وأهم ما فى ذلك كله ان الحكاية الشعبية تنتهى دائما نهاية سعيدة ، لهذا لا يخشى الطفل السماح للاوعى بالظهور والكشف عن نفسه مرتبطا فى خط واحد مع مضمون الحكاية ، لانه يعلم عن يقين أنه مهما حدث فأنه سيجد نفسه فى النهاية (يعيش فى التبات والنبات ··) ·

والمبالغات الخرافية فى القصة ، كأن يسجن العفريت مئات السنين ، تجعل ردود الفعل مقبولة ومعقولة ، أما عندما تكون المواقف أكثر واقعية مثل غياب الاب فالامر يختلف ، ان يتصور الصغير أن غياب الوالدين سيكون للأبد، مهما حاولت الام آن تؤكد ان غيبتها لن تزيد على نصف الساعة ··

لهذا فان مبالغات الحكاية الشعبية تعطيها الصدق النفسى ، فى حين يبدو التفسير الواقعى غير سليم من الناحية النفسية ، مهما كان قريبا للحقيقة والواقع ··

وقصة « الصياد والعفريت » توضح لنا كيف أن تبسيط هذا اللون من الحكايات يؤدى الى افساده تماما ، وتدمير القيم التى يحملها ، فأننا اذا نظرنا للقصة من الخارج نجد أننا لسنتا فى حاجة الى أن نورد أفكار العفريت وانتقالها من مكافأة من يطلق سراحه الى معاقبته بالموت ، جهاز يعمل طيلة الوقت ، وانه من الممكن فى أية لحظة أن ينفجر ؟!

وقد عاش هذا الصغير لفترة طالت فى رعب حقيقى من آن تستطيع هذه الآلة تدميره وتحطيمه·

ان الحركة تأخذ مكان الفهم بالنسبة للطفل . ونتأكد هذه الحقيقة كلما نمت مشاعره . وهو يتعلم الكلام باشراف الكبار ، وهو لا يتصور أن الناس يضربون ويحطمون ، أو يتوقفون عن الكلام لأنهم غاضبون ، بل هم « يفعلون ذلك » لا أكثر ولا أقل .. بلا تفسير ولا تبرير .. وقد يتدرب الأطفال على قول :

ـ لقد فعلت هذا لأنى كنت غاضبا .

وهم يقولون ذلك لان الكبار ربما يتقبلون منهم ذلك ويجدونه عذرا كافيا ، لكن ذلك لايعنى أن الأطفال يمارسون الغضب كغضب بل كمبرر للضرب ، أو التحطيم ، أو الصمت .. ونحن لا ندرك حقيقة مشاعرنا فى سن مبكرة ، وان كنا نتصرف على أساسها ..

ان العمليات اللاواعية التى تصدر عن الأطفال يمكن ان تكون أكثر وضوحا لهم من خلال الصور التى تخاطب الوعى لديهم ، والقصص الشعبى يفعل ذلك ، فالطفل لا يقول لنفسه أنه سيكون سعيدا عندما تعود أمه بل يقول : أنه سوف يعطيها شيئا .. وذلك هو نفس ما يقوله العفريت : سوف أمنح من يطلق سراحى مالا كثيرا ! .. والطفل أيضا لا يقول لنفسه : أننى شديد الغضب لدرجة انى سأقتل .... لكنه يقول : عندما أراه سأقتله .. أو (بس لما أشوفه هاقتله .. والعفريت يقول نفس الشيء : سأقتل من يطلق سراحى .. واذا ما قيل لنا أن شخصيا حقيقيا يفكر على هذا المنوال ، فان الفكرة ذاتها ستثير الكثير من القلق ، ولن يتيسر لنا فهم الموقف ، لكن الطفل يعرف أن هذا اللون من التفكير ، دون أن يكون الطفل مضطرا لأن يوضح الامر لنفسه بشكل مباشر ..

ولما كان الطفل ينسج خيالات واسعة وعريضة حول القصة واذا لم يفعل فان القصة تفقد أغلب فحسب ، بل والاجهاز عليه كذلك، مع الاستمرار فى الثقة بالكبار والاعتماد عليهم .

وقصة الصياد والعفريت « أروع بكثير من حكايات جاك .. « جاك وأعواد الفول و « جاك قاتل المارد » ذلك ان الصياد ليس فقط رجلا كبيرا ، لكن القصة تقول لنا أنه اب لاطفال ، والطفل المستمع يستريح لذلك ، اذ ان اباه قد يواجه ويعدد بقوى أكبر منه ـ مثل العفريت ـ ومع هذا فهو قادر على أن ينتصر عليه بذكائه ولما حيته . وطبقا لهذه الحكاية يستمتع الطفل بالعالمين معا : انه يتقمص شخصية الصياد حينا فى لحظة انتصاره على العفريت . كما وقد يتقمص شخصية العفريت فى مواجهة أبيه الصياد بينما هو على يقين من أن اباه سوف يكون المنتصر ..

وهناك أمر لا يبدو أساسيا وان كنت أرى أنه غاية فى الأهمية ، ذلك ان الصياد لا يحصل على القمقم الا بعد أن فشل فى محاولات ثلاث.. اذ على الرغم من اننا قد نستطيع أن نحكى القصة قائلين ان الصياد عندما القى الشبكة وجذبها عثر فيها على القمقم ، الا ان النص يقول انه حصل عليه أخيرا ، وهو يريد أن يلفت نظر الطفل الى ان النجاح قد لا يأتى مع المحاولة الأولى ، أو الثانية ، أو الثالثة .. وان عليه أن يستمر فى المحاولة فى دأب ، لأن المحاولة فى ذاتها شرف ، ولكل محاولة ثوابها ، وعلى أن أسعى وليس على ادراك النجاح ، وفى ادراكه ثوابات .. ان تحقيق النجاح ليس سهلا مثل تمنيه والرغبة فيه .. والانسان غير المثابر قد ينصرف بعد المحاولة الأولى ، لكننا نرى فى حكاية الصياد أنه فى كل مرة يعثر على شيء أسوأ مما سبقه ، ورغم ذلك فانه يستمر فى المحاولة، أى علينا أن نستمر فيها رغم كل شيء ، ولابد من المثابرة ، والصبر ، ويجدر بنا ألا نستسلم أمام الفشل المتوالى ، وهى « قيمة » حيوية غالية نحتاج الى غرسها فى نفوس الأطفال فى سن مبكرة اذ هم شديدو الملل ، لا يميلون الى تكرار المحاولة .. والمغزى هنا بالغ التأثير اذ نه لا يرد بشكل مباشر ، وليس وعظيا ، كما انه ليس طلبا ملحا ، بل يرد بطريقة بسيطة عارضة ، الأمر الذى يؤكد ويوضح ان هذه هى الحياة ، بجانب ان الموقف الذى ينتصر فيه الصياد على العفريت لا يحدث بسهولة ويسر ، لكنه يحتاج أيضا الى ذكاء وجهد ، وهذا فى حد ذاته يلفت النظر الى الحاجة الى تنمية الذكاء ، ليكون حادا، وتكرار الجهد مع الصبر أيا كانت المهمة أو المشكلة التي نحن بصددها .

وهناك شيء آخر يجدر بنا أن نلفت النظـر اليه ، قد لا يبدو واضحا أو مهما ، وربما كان توضيحه مما يقلل من تأثير الحكاية ، ونعنى به ذلك التوازى ما بين الجهود الأربعة أو المحاولات التى بذلها الصياد ، والتى توجت بالفوز أخيرا ، وما بين الدرجات الأربع للغضب تلك التى مر بها العفريت داخل القمقم ٠٠ ان هذا يضع جنبا الى جنب الصياد الأبه مقابل سذاجة أو قلة نضج العفريت ٠

وهو ينبهنا الى تلك المشكلة التى نواجهها جميعا منذ وقت مبكر :

هل تحكمنا عواطفنا أو يسيرنا عقلنا ومنطقنا؟

ونستطيع أن نعرض للقضية بشكل آخر ٠٠ من رؤية علم النفس ٠٠ انها تلك المعركة وذلك الصراع الناشب : هل نستسلم للمتعة ، تلك التى تشبع لنا عمليات ارضاء سريعة ، وتحقيق لرغبتنا الراهنة ، باحثين لأنفسنا عن سبيل شاق نقاوم به فشلنا ، ونثأر من الاحباطات التى تحدث لنا ، أم نتخلى ونقلع عن الحياة تحت ضغط مثل هذه الأمور ، محاولين أن نجد لأنفسنا حياة ترتكز على مبدأ الحقيقة ، محتملين فى سبيل ذلك الكثير من الوان الفشل والاحباط من أجل أن نحرز فى النهاية انتصارا كبيرا ؟!

ربما كانت نصائحنا للشباب بصيانة أنفسهم قبل الزواج مثال واضح لهذا الذى أوردناه اذ نسألهم دوما أن ينأوا بأنفسهم على الانغماس فى الشهوات ، أو البحث عن اللذات العابرة وعن الطعام الفاسد ٠٠ انتظارا لمائدة شهية ٠٠ والصياد فى قصتنا لا يسمح لليأس بالتسرب الى نفسه ، ليحول بينه وبين تكرار المحاولة مؤمنا بأن الفوز فى النهاية سوف يكون من نصيبه ، وقد كان ٠٠ بحصوله على القمقم أولا ، ثم بالانتصار على العفريت فى النهاية ٠٠

وكثيرة تلك الحكايات الشعبية التى تتوقف عند موضوع المتع العابرة واللذة السريعة ٠٠ فهى توضح انها غير باقية ، وان ثمنها أكبر منها ، خاصة اذا قيست بالانتصارات الكبرى ، وقد تكون هذه الفكرة واضحة فى هؤلاء الذين يحصلون على قدرات خارقة ، وساعتها لابد من أن يطرح ذلك السؤال :

ـ هل يستفيدون منها من اجل الخير أم يستعملونها فى الشر ؟

ان بعضهم يستغرقه التفكير فى هذه القضية ، والبعض يسارع فى استعمال هذه القوى للحصول على قصور وحدائق سرعان ما يفتقدونها ٠٠ ومصباح علاء الدين واضح فى رمزه لهذه الفكرة ٠ أما هرقل فيتنحى جانبا ، ويبتعد عن بقية الرعاة ، وهنا يلتقى بامرأتين أحدهما فاتنة جميلة لعوب ، تمثل المتعة ، والأخرى حادة حازمة ، وتمثل الفضيلة وكل منهما تمنيه بالكثير ان هو استمع اليها ، واختار الطريق الذى تدله عليه ٠٠ انه هنا فى مفترق الطريق ٠٠ وكلنا فى واقع الأمر هرقل كثيرا ما نجد أنفسنا فى ذات الموقف ، أمامنا سبيل سهل للمتعة ، نجنى ثمارا زرعها آخرون ، ونقبل على كل ما يحقق لنا الكسب ، ويتزى ذلك بثياب السعادة الدائمة ويتخفى فى ثناياها ٠٠ وتتراءى لنا الفضيلة بطريقها الطويل الشاق الملىء بالأشواك والعقبات وصولا الى النجاح ، اذ ان الحياة لا تعطى شيئا بدون مقابل ، وبلا جهد حقيقى ، فأنت اذا زرعت تحصد ، واذا أردت أن تجنى فلا بد وأن تزرع ٠٠ الفارق واضح بين الحكاية الشعبية والأسطورة ففى هرقل تكشف المرأتان عن هويتهما ، فتقول واحدة انها « المتعة » وتصارحه الثانية انها « الفضيلة » ٠٠ ٠٠ لكن هذا يحدث فى الحكاية الشعبية داخل العقل والنفس ، اذ يدور الصراع قويا وينشب عنيفا بين الاتجاهين ، وهما ليسا فى وضوح الأسطورة ، فما من أحد يخير بين « المتعة » و « الفضيلة » ، الا وسرعان ما يختار الأخيرة ، مع ان كلا منهما ليس بديل الآخر باستمرار ، والحكاية الشعبية لا تواجهنا بمثل هذا الاختيار بشكل مباشر ، ولا تنصحنا بالطريق الذى علينا ان نختاره ، انها فقط تساعد على أن تخلق لدى الطفل ذلك الوعى الذى يعينه على تحديد موقفه ، وتقنعه من خلال الأحداث والدراما ، وما تصوره من خيالات ان الطريق الأقصر والأسهل ليس أفضل الطرق ٠٠ والحكاية الشعبية متفائلة دائما ، تزرع الأمل فى نفس سامعها وقارئها ، وهى لا تسد أبدا طريق الرجاء ٠

المقاطع المنغمة

في الحكاية الشعبية المصرية

عدلى محمد ابراهيم

من الموضوعات التى يهتم بهـا دارس الأدب الشعبى الصياغة الفنية للغة التى عن طريقها تتم رواية أى شكل من أشكال التعابير الشعبية فهناك الشعر الشـــعبى وبعض مقاطع الشعر الفصـــيح والنثر المصاغ فى قالب عامى أو فى لهجة عامية ، وهناك القافية والسجع وغـــير ذلك مـن الأساليب البلاغية التى تسهم بشـــكل مباشر فى توصيل مضمون العمل الأدبى الشعبى بوسيلة لغوية فنية مناسبة لمن هى موجهة اليهم ٠

فنجد أن السيرة الشـــعبية والتى تأتى على رأس قائمة أشـــكال أو أنواع الأدب الشعبى تعتمد الى حد بعيد على الشعر الشعبى فى كثير من المواقف ، كذلك يوظف راوى السـيرة « النثر » العامى، والذى يقترب أحيانا من الفصيح السهل ، ان جاز هذا التعبير ، ولعل السبب فى لجوء المبدع الشعبى الى صياغة أجزاء كبيرة من السـير الشعبية فى أسلوب شعرى لأنها بالدرجة الأولى مغناة ، ولا تخلوا مجمـوعة حكايات « ألف ليلة وليلة » من بعض الأبيات من الشعر الشـــعبى أو من الشعر الفصيح أحيانا ما ، هى موظفة بشكل يخدم تطور أحداث الحكاية أو تلخيص القيمة المستفادة منها ، أو لكسر الملل من جانب المســتمع وذلك يجذب انتباهه بايقاع الكلمة المنثورة ومن الأنـواع الأدبية الشـــعبية المعتمدة على « حكـــاية » مصــاغة فى صـــورة شـــعرية شـــعبية ما يعـرف « بالموال القصصى أو ما يعرف فى المصطلح الأوربى Ballad ويقصد به الأغنية الشـعبية التى تحكى قصة ، ومن هـــذه الحكايات الشعبية المصاغة فى قالب موال قصصى : أدهم الشرقاوى ، حسن ونعيمة ، شـــفيقة ومتولى ، بهية وياسين ٠ وما نســـج على نمط هذه القصص الشعبية والتى اســهم فى شيوعها وانتشارها ظاهرة « الكاسيت » وقد يلجأ المبدع الشعبى الى صياغة المثل

الشعبى فى شكل شطرة من الشعر أو جملة تعتمد على « السجع » فيقولون « اكفى الجرة على فمها تطلع البنت لامها » أو « يا واخد القرد لماله يروح المال ويفضل القرد على حاله ـ ومن ذلك الكثير من التعابير واحيانا يعتمد المثل على شطرة من بيت أو بيت من شعر فصيح ، والأمر كذلك فى صياغة الفزورة ، فتعتمد الى حد ما على صياغة « شعرية شعبية » أو الهدف من ذلك تسهيل عملية الحفظ خاصة بالنسبة للمثل فان السجع والايقاع يسهل من عملية الحفظ .

وفى الحكايات الشعبية نلاحظ آن بعض هذه الحكايات يعتمد الى حد ما على صياغة بعض الأحداث والمواقف أو العناصر فى كلمات لها قافية تؤدى بطريقة منغمة ، وقد لاحظت تكرار ذلك فى عدد من الحكايات الشعبية المصرية فهدفت الى آن أضع هذه الملاحظة تحت النظر فاخترت عددا من الحكايات وظفت فيها المقاطع المنغمة بشكل واضح وبعض هذه المقاطع يأتى فى بداية النص واحيانا فى نهايته ، وسواء جاءت العبارات فى البداية أو النهاية أو فى منتصف النص فان المبدع الشعبى قد استخدم امكانيته الابداعية فى أن يصيغ أجزاء أو بعض عناصر الحدوتة فى أسلوب شعرى أحيانا يكون شطرة واحدة أو بيتا أو أربع شطرات ، وفى الغالب لا تزيد عن ذلك وقد تأتى المقاطع المنغمة مرة واحدة فى النص وقد تأتى فى عدد من المقاطع توزع على مدار النص .. وهكذا يكون الاختيار وموقع المقاطع من النص له دلالة من حيث فنية الرواية أو من حيث التعبير عن عنصر أساسى فى الحدوتة ، وذلك لجذب الانتباه بشكل مركز ، أو أن تأتى ملخصة للدرس المستفاد من الحدوتة سواء أجاءت هذه العبارات فى بداية النص أم فى نهايته ... وهنا يأتى **تساؤل هل كانت الحواديت فى الماضى تعتمد اعتمادا أكبر على الشعر الشعبى وتمزجه بالنثر** وهل كان المؤدى أو راوى الحكاية الشعبية مثله مثل مغنى السيرة يروى ويغنى فى نفس الوقت؟ هذه بعض التساؤلات التى تحتاج الى الدراسة والبيان .

وقد قمنا بتحليل عدد من الحكايات الشعبية منها ما هو موجود بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية ومنها ما هو من جمع الباحث فى مدينة القاهرة وسوف نوضح ذلك فى الهوامش ، ومن الحكايات التى نوقشت فى هذه الدراسة :

١ ـ حكاية « نص نصيص » .

٢ ـ حكاية الثلاث بنات .

٣ ـ حكاية ابن السلطان وبنت الفوال .

٤ ـ حكاية عاشقة الأربعة .

٥ ـ حكاية الديك لخضر .

٦ ـ حكاية المرأة المظلومة .

٧ ـ حكاية « كما تعود الزوجة » .

٨ ـ حكاية المعزة والذئب .

١ ـ حكاية نص نصيص وحكاية الثلاث بنات:

من الحكايات الشعبية التى وظفت المقاطع المنغمة أو المقاطع الشعرية المؤداة شفاهة حكاية « الثلاث بنات » وحكاية « نص نصيص » ففى النصين يسافر « الأب » الى بلاد بعيدة ووسيلة سفره هى « مركب » يعبر بها البحار الى البلاد التى يقصدها ، وعند شروع الأب فى السفر يطلب من بناته كما هو فى نص حكاية « الثلاث بنات » ـ ان تطلب كل واحدة منهن هدية يحضرها لها عند عودته ، وفى حكاية نص نصيص يطلب الأب من أبنائه السبعة أن يحددوا نوع الهدية التى يرغب كل واحد منهم فى احضارها له..وفى نص « الثلاث بنات » فان عنصر السفر يأتى فى بداية النص .. وسواء أكان عنصر السفر وطلب نوع معين من الهدايا يأتى فى بداية النص أو فى منتصفه فان ما يلى من « عناصر » يترتب على نوع الهدية المطلوبة ،

---

(١) حكاية « الثلاث بنات » الراوى : فاطمة محمد فزاع ، القاهرة ـ ١٩٦٤ .

فاصغر البنات تطلب هديتها فيما يشبه « اللغز » أو « الفزورة » فالبنت الكبرى تطلب حلية ذهبية ليس لها مثيل والأخت الثانية تطلب « هون » تسمع دقته فى « استامبول » هذه طلبات عادية واضحة الدلالة ومن السهل الحصول عليها واحضارها ٠٠ أما الأخت الصغرى فانها تتدلل على أبيها وتظهر أنها لا تريد منه شيئا أو أن سلامته أهم عندها من أى هدية فتقول له ردا على طلبه : —

« عايزه سلامتك ولف عمامتك وقعدتك قدام البيت زى عادتك وعوايدك » ٠

هكذا تستخدم الابنة الصغرى هذه المقاطع الشعرية الرقيقة للتعبير عن امتنانها لجميل أبيها ، ولكنها فى الوقت ذاته تضمر على طلب معين ، ويشكرها الاب ويكرر طلبه منها فتقول:

هات لى الفلفل فى أوراقه
سبحان خلاقه
ان جبته مركبك سارت
وان مجبتوش مركبك وسط البحر وغارت

وهكذا يسافر الأب وينسى أن يحضر تلك الهدية ، ويركب السفينة وعند الابحار تتوقف المركب وتشرف على الغرق ، فيسأل « ريس » السفينة هل أحدكم وعد بهدية ولم يحضرها ؟ وعندئذ يتذكر الأب طلب أبنته الصغرى فيقول: نعم أنا الذى نسى الهدية لابنتى الصغيرة ، وينزل من السفينة ويعود الى المدينة للبحث عن الفلفل فى أوراقه ونعرف من سياق الحكاية أن الفلفل فى أوراقه هو أحد أمراء تلك المدينة، ويذهب اليه ويقابله فيعطيه « مرآة » لكى يعطيها لابنته ، واذا نظرت الى المرآة فانها ترى صورة هذا الأمير فيكلمها وتكلمه ٠٠ وتتطور أحداث الخدمة الى أن يحضر لها فى صورة « ثعبان » أو هيئة « طائر » ثم يتحول الى شاب جميل عندما يدخل الى غرفتها ، ويراقب شقيقاتها الموقف ويحسدانها على ما هى فيه من سعادة وبالتالى يخططن لمنع سبب السعادة المتمثل فى صورة « الطائر » أو « الثعبان » وبقية الحكاية تتلخص فى نجاح أختيها فى أذى عشيق أختهما وهكذا تخرج للبحث عنه وبعد أحداث متلاحقة تجده وتعود اليها سعادتها المفقودة ٠ ونلاحظ فى الحكاية الشعبية المصرية عموما ، ان طراز الابنة الصغرى التى يكون لها وجهة نظر مخالفة لشقيقتيها وأنها فى النهاية تكون هى المحقة ورأيها على جانب كبير من الصواب ، واذا تركنا الابنة الصغرى « الشاطرة » أو الذكية فاننا نواجه نوعا آخر من الحكايات الشعبية المصرية وفيه يكون البطل ضئيل الجسم فهناك سلسلة « نص نصيص » « وعقلة الصباع » ، ولكل منهما معتقد شعبى يتعلق بميلاده فيما يمكن أن يسبب الحمل ، وفى قصة « نص نصيص » التى نأخذ ملخصا لها من كتاب « معاناة وارث » للباحث أحمد محمد عبد الرحيم (١٩٨٧)، وميلاد « نص نصيص » ، نجد أن الأب متزوج من سبع زوجات ولم يحملن فاشترى لهن سبع رمانات ولكنه فى الطريق يعطش فيشترى بعض الماء بنصف رمانة ، المهم أنه اختار لمن يعطى هذا النصف ، وحل هذا الموقف بأن قذف فى الهواء بالست رمانات ونصف على أن تحاول كل واحدة الحصول على نصيبها والتى تحصل على « نصف الرمانة » تلد « نص نصيص » بينما كل واحدة من الزوجات الست تضع مولودا كاملا ٠٠ وهنا تبدأ المقارنة والمسابقات بين « نص نصيص وأخوته » وتهدف الحدوتة فى النهاية الى ترجيح كفة العقل على ضخامة الجسم ٠٠ ونعود الى النقطة الأساسية التى التى نتكلم عنها فى هذه الدراسة القصيرة وهى كيفية توظيف المقاطع الغنائية الشعرية فى الحكاية الشعبية فاننا قد لاحظنا فى حكاية الثلاث بنات » أن نوع الهدية الذى يطلب من الأب قد صيغ فيما يشبه اللغز « الفلفل فى أوراقه سبحان خلاقه ٠ وهكذا الحال عندما يسافر والد » نص نصيص » الى بلاد بعيدة

(٢) « نص نصيص » — من كتاب « معاناة وارث » — أحمد محمد عبد الرحيم القاهرة ١٩٨٧ ص ١٢ الراوى أنور حسين عارف ٠

ويطلب من أولاده السبعه أن يطلب كل واحد منهم « هدية » فنجد أن الأخوة السته يطلبون حصانا لكل واحد منهم ، بينما نجد غرابة كبيرة فى طلب نص نصيص وهو «الجدى أبو صفارة» فهو طلب لا وجود له فى المجال المحيط بهم كذلك لا يعرف أحد كيف « الجدى أبو صفاره » ويقول « نص نصيص » فى صياغة منغمة :

« أنا عايز الجدى أبو صفاره

مركبك تنوح تنوح وسط البحر وتروح

هكذا نجد عنصر الهديه والزام الأب باحضارها بأنه اذا ذهب وشرع فى العودة دون ان يحضر الهدية فان المركب سوف تغرق « تنوح تنوح وسط البحر وتروح » ولعل هذا الشرط ينبه الى ان احضار الهديه ضرورى جدا لاستمرار أحداث الحدوتة لأنه اذا لم تحضر الهديه فان « المركب » سوف تغرق وتنتهى هكذا دون تكمله احداثها ٠٠ فهذه الغرابه فى طلب الهدية والقوة السحرية التى تلزم الاب باحضارها هى احدى الأدوات الابداعية فى عمليه خلق وتركيب الحكاية الشعبية ، فالهديه فى كلا النصين هى أهم عنصر من عناصر الحكاية واذا جاز لنا أن نميزه عن العناصر الأخرى المكونة للحكايه فانه يمكننا ان نطلق عليه « العنصر الرئيسى » بحيث أن العناصر التى تسبقه تمهد لوجوده ، والعناصر التى تليه تكون مترتبة على حدوثه ، وهكذا فى حكاية « نص نصيص » نجد أن الجدى أبو صفارة يلعب دورا رئيسيا فى الانتصارات التى يحققها « نص نصيص » أو مما يلفت الانتباه فى حكاية « نص نصيص » ان الغناء وحلاوة الصوت والأداء جعلت « نص نصيص » يفلت من الموت المحقق على يد الغولة ٠٠ ولعلنا نشير هنا الى هذا الموقف فى تلخيص مشجل ، « نص نصيص يذهب الى بيت الغولة، التى تقبض عليه وتضعه تحت الماجور وتطلب من بنتها حراسته لحين حضورها ليأكلانه سويا ولجأ « نص نصيص » الى حيلة الغناء ، وتسمعه ابنة الغولة يغنى : « حمص هقلى طقطق عقلى يا جرالى » ويكرر هذه المقاطع ، وتعجب ابنة الغولة بحلاوة صوته وغنائه فيطلب منها أن تخرجه من « تحت الماجور » حتى يواصل الغناء بصوت أجمل وتقتنع ابنه الغولة بكلام « نص نصيص » وتخرجه من « تحت الماجور » وهكذا يفلت « نص نصيص » من مصيره المحتوم ، وكانت الأغنيه والصوت الجميل هما الوسيلة التى من خلالها نجا من قبضة بنت الغولة ٠٠ ومن الكلمات التى يقولها « نص نصيص » عندما يركب الجدى « أبو صفارة » ٠

حصى حصى جاب المكنه من غير حس

ووظيفة هذه الكلمات هو حث الجدى على الاسراع والفوز فى السباق ، أما الفقرة الثانيه من الشطرة « جاب المكنه من غير حس » اى يصل الى غرضه دون احداث صوت ينبه الغير خاصه الغوله التى يطاردها او يحاول التسلل الى بيتها ٠٠ ففى هذه الكلمات نوع من السحر الذى يساعد البطل على تحقيق اهدافه٠٠ومن العناصر التى وردت فى « نص نصيص » والتى تكشف عن ان « المراة » التى تستضيف الأخوة ما هى الا « غوله » وذلك عن طريق « تحسس » اجسامهم وهم نيام وتقول : « سمين سمين ناكل مين ونخلى مين » ٠

ويسمع « نص نصيص » هذا الكلام من الغولة وفى الصباح يعد العدة للهروب وأخوته بالرغم من مطاردة الغولة لهم أثناء الهرب ٠٠ والهزيمة فى النهاية ولا يكتفى « نص نصيص » بانقاذ أخوته من الغولة بل يعود مرة أخرى الى بيتها ويقبض عليها – بعد خديعتها – بان أدخلها فى « شوال » ويحضر الناس لكى يشاركوا فى عقابها بالقائها فى النار ويقولون :

« اللى يحب النبى المختار

يطلق فى الغوله النار »

هاتان الشطرتان هما النهاية لهذه الحكاية، ونظرا لأهمية الخلاص من الغولة – التى يتمثل فيها « الشر » والخطر جاءت هذه المقاطع المنغمة لتضخم من هذه الأهمية ٠ والحرق بالالقاء فى النار يتكرر فى الحكاية الشعبية المصرية كنهاية لفعل على درجة عالية من الشناعة مثل القتل

والحرق والطرد . فزوجه الاب تذبح ابن زوجها عقابها من جنس عقاب الغوله • وهذا ما سوف نناقشه بعدما نعرض لحكاية الديك أو العصفور الاخضر فالعقاب هنا لابد وأن يكون جماعيا يشترك فيه الجميع لان الخطر موجه للجميع دون استثناء ، فالدعوة لاشعال النار موجهه للجميع ، وفى نهاية عرض الباحث أحمد محمد عبد الرحيم لحكاية « نص نصيص » فى المصدر المذكور سابقا - يقول الباحث فى صياغة لفحوى دعوة نص نصيص موجها كلامه الى أخوته :

« اذن هيا ساعدونى ، ولتكن ايدينا واحدة متكاتفه ، وقلوبنا واحدة متضامنة فى محاربة الشر والظلم •• بوحدتنا وتكاتفنا لن نحتاج لمساندة الجدى أبو صفارة وأمثاله فى مواجهه الشر وتخلصوا من الغوله ، وعاشوا حياة مليئة بالحب والخير (٣)

٣ - حكاية « ابن السلطان وبنت الفوال »

من الحكايات الشعبية المصرية التى جمعت من القاهرة وسوهاج حكاية « ابن السلطان وبنت الفوال » (٤) ومن سوهاج جاءت تحت عنوان « بنت الفوال » تدور هذه الحكاية حول مغازلة ابن السلطان بنت الفوال • وفى الحكاية التى جمعت من القاهرة يقصد بالفوال « بائع الفول » أما فى الحكاية التى جمعت من محافظه سوهاج فان والد الفتاة يعمل فى زراعة الفول فى أراضى السلطان أو الأمير ، والمهم هنا فان الأمير أو ابن السلطان يعترض طريق الفتاة ويحاول مغازلتها فترد عليه بالصد الشديد الذى يجرح كبرياءه ، وجاء هذا الرد وهو بمثابة الرفض الكامل لما يطلبه ابن السلطان منها وهو فى الغالب « اللقاء » بينهما فتقول :

« فول أبويه طاب واستطاب

وكلوا منه الغز والأجباب

وأنت ايش دخلك يابن

زردة القبقاب

هذه المقاطع وما احتوته من معانى كانت العنصر المحرك لما يليه من عناصر ، فبناء على الرفض والاهانة يقرر ابن السلطان الانتقام من « بنت الفوال » ردا على هذه الاهانة ، وكانت الفتاة تتعلم « الحياكة » عند « معلمة » فيتفق مع هذه المعلمة على أن تجعل الفتاة تبيت فى بيتها بينما هو ينام تحت السرير ، وهكذا تقنع « المعلمة » بنت الفوال بان تبيت عندها لمرضها وحاجتها الى الرعاية ، وفى الليل تطلب المعلمة من الفتاة النزول تحت السرير للبحث عن شئ ما ، وعندما تدخل تحت السرير يقوم « الأمير » أو ابن السلطان باحتضانها وتقبيلها دون أن تتعرف عليه ، وتستغيث الفتاة « بالمعلمة » قائلة :

« معلمتى معلمتى ايه يحب يبوس

فترد عليها قائلة :

نامى نامى دا النعس والكابوس »

وفى الصباح عندما تمر ابنة الفوال بالمكان الذى ينتظرها فيه الأمير يردد عليها هذا القول فتعرف أن هناك مكيدة قد حبكت ودبرت لها وترد عليه قائلة :

« التعرصة والمعرصة والضحك على الدقون »

وتعنى بذلك أن هناك تصرفا غير لائق يدل على دناءة « المعلمة » بأن مكنت الامير منها بهذه الحيلة التى جعلتها تبيت فى بيتها ويحدث ما حدث ، وتفكر الفتاة فى كيفية الانتقام من الأمير فتذهب الى « نجار » يصنع لها ثوبا من الخشب به بعض الثقوب ، فى هذه الثقوب وضعت « كعوب » من البوص المولع وبذلك المنظر تدخل على الأمير فى الليل ، فيرتعب ويخاف ، ويقول من أنت ؟

(٣) المصدر السابق ص ٣٤ •

(٤) حكاية « بنت السلطان وبنت الفوال » ، النص الأول من القاهرة ، الراوية هانم محمد على (١٩٦٤) ، والنص الثانى من مجموعة حكايات مصر القديمة التى جمعت من رواة من محافظة سوهاج مقيمين بمصر القديمة بالقاهرة ، الجامع أحمد محمد عبد الرحيم الباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، والراوى على مهنى مسعود - سوهاج • جمعت بالقاهرة (١٩٧١) - من أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية •

فترد عليه قائلة :

أنا الموت الصغير

بعشى الموت الكبير

أخد رقبتك من ع السرير

ويشتد به الرعب والفزع ويقول لها :

خد مالى وخرينى

خد عيالى وخرينى

خد كل حاجة وخرينى

وكلمة « خرينى » بديل أو تحريف لكلمة « خلينى » أى لا تقتلنى فالامير فى حالة من الرعب نطق كلمة فى صورة أخرى ، وقد وظفت هذه الكلمة فى سياق الحدوتة بحيث تعطى دلالة ومعنى الاستهانة والاحتقار ، وعندما تراه بعد هذه الواقعة تردد قوله :

« خد مالى وخرينى خد عيالى وخرينى خد كل حاجة وخرينى » ٠

وهكذا تستمر صياغة العناصر الهامة فى الحدوتة فى أسلوب موقع أو منغم للدلالة على الاهمية التى أشرنا اليها ٠٠ والنهاية أيضا مصاغة فى نفس الأسلوب ، فنجد « الأمير » لا يجد أمامه الا أن يتزوجها أو يخطط لقتلها فيتقدم طالبا يدها من أبيها الذى لا يجد مناصا الا أن يوافق على تزويجه منها ، وتعرف الفتاة بنية الامير فى قتلها ، فتذهب الى صانع الحلوى وتطلب منه أن يصنع لها عروسة من الحلوى فى حجمها وبعد ذلك ألبستها ملابسها ووضعتها فى مدخل الغرفة التى أعدت للدخلة ، واختفت تحت السرير ، وبدون أن ينطق بكلمة دخل « الأمير » الى الغرفة وبيده سيفه الذى ضرب به رقبتها ، فيقطع رقبة عروس الحلوى وتطير قطعة منها الى فمه ، وهو يعتقد أنها قد ماتت ويقول :

حلوه فى مماتك ماصخه فى حياتك

وبعد ذلك يخرج العروس من تحت السرير وتقول :

كلنا الحلاوه وراحت العداوه

وفى نص آخر يقول « الأمير » :

أولك عداوه وآخرتك حلاوه

وهكذا نقترب من صحة القول بأن العناصر الرئيسية فى الحدوتة مصاغة فى قالب غنائى للتنبيه الى هذه الأهمية ، وهى موظفة لتأدية هذا الغرض فكانها تقول : انتبهوا الى هذه النقطة بالذات وهكذا وجدنا عنصر البداية والنهاية وسلسلة المكائد أو المقالب بين بنت الفوال والأمير هى التى صيغت فى قالب غنائى وان اعتمدت على مقاطع قصيرة ، وربما تكون قد وصلتنا غير كاملة لأسباب تتعلق بالراوى ٠

٤ – حكاية عاشقة الأربعة :

من الحكايات الشعبية المصرية التى وظفت فيها المقاطع الغنائية أو المنغمه حكايه « عاشقة الاربعة » (٥) ويأتى هذا التوظيف فى موقفين أو فى عنصرين ،وهما من أهم العناصر التى يعتمد عليها سياق الحدوتة ، فالموقف الخاص يكشف عموق الزوجة وخيانتها لزوجها الذى توجه الى بلاد بعيدة لكى يحضر الدواء الذى وصف لداء أو لمرض وهمى ، والموقف الثانى هو عودة الزوج دون اكمال الرحلة للانتقام من الزوجة الخائنة ، ولعلنا نخدم القارىء هنا اذا ما قدمنا تلخيصا سريعا للنص الذى تم جمعه من رواية فى مدينة القاهرة منذ عشرين عاما تقريبا ، يقول ان النص أن الزوجة عاشقة الأربعة من الرجال وترغب فى الخلاص من زوجها لكى تتفرغ لهؤلاء العشاق الأربعة ، وتلجأ فى ذلك الى امرأة عجوز تصف لها العلاج لمرضها وهو « نعجة » تحضر من بلاد « التهيه » ، وكلمة « تهيه » هنا ربما تكون دلالة للتيه أو الفقدان فالزوجة لا تريد أن تتخلص من الزوج بشكل نهائى ، وهذا ما ظهر فى حوارها الغنائى مع « المداح » صديق الزوج ، ويصدق الزوج قصة مرض الزوجة ويعد العدة للسفر الى بلاد « التيه » فيحصل على بعض المال ويعد الزاد

(٥) حكاية « عاشقة الاربعة » ، الراوى هانم محمد على ، القاهرة ، ١٩٦٤ ٠

ويحمل الحمار « بالخرج » ويشرع في السفر . وعلى مشارف البلدة يقابله صديق له ويعرف منه وجهته ، وعلى ما يبدو أن قصه العشـــق التى تمارسها الزوجة كانت شائعة . فان صديقهعلى علم بها . ويخبر الصديق ـ الزوج ـ بهذه الحقيقة ، على رهان ـ هو أنه اذا كان كلامه صادقا فيكون المـــال والخرج والحمـــار من نصـيبه ، ويفكر الصديق فى حيلة لكشف حقيقة خيانة الزوجـة على أن يسمع الزوج اعتراف الزوجة ، ويقـــوم الصديق بدور « مداح » **ويلف الزوج فى حصيرة** فيغنى موجها كلامه الى الزوجة :

جوزك فين يا مليحه

يالى ريحتك زبده وريحه

فترد عليه بمقطع غنائى :

جوزى راح التهيه

يجيب النعجة ليه

تسمع منى يانى

لم يعود تانى

وبعد أن تأكد صديقه من سماعه ما قالتـــــه الزوجة يوجه اليه كلامه قائلا :

اسمع يا دقن التهيه

الحماره حمارتى

خرج المال ليه

ويعود الصديق والزوج الى بيت الصـديق، ومن هنا يبدأ الزوج فى العودة الى المنزل للانتقام من الزوجه . وهنا تخطو الحكاية خطوة رئيسية نحو المواجهه بين الزوج وزوجتـه الخائنـــه ، ويعرف الزوج من صديقه أن العشاق الأربعة هم: **صانع وبائع قصب وبائع عســـل وتاجر حمـام** .. ويخبره صديقه بان هؤلاء العشاق الاربعه قد زاروا الزوجه وأحضروا لها هدايا من نـــوع ما يتاجرون فيه .. وهنا تأتى أهمية هــــذا الموقف فى أن يكتشف الزوج هذا الموقف دون أن يقول بطريق مباشر .. وعندما تراه الزوجة قد عاد دون أن يحضر الدواء المزعوم ، فانه يقول أنه قابله حنش (ثعبان) اعترض طريقه فعاد دون أن يكمل مشواره ... ويقول :

أما قابلنى حنش (ثعبان)

طويل طويل زى عود القصب اللى تحـت سريرنا

وله جناحين وبيطير زى الحمام اللى فى بنيتنا

وخشمه بيطلع ريم زى ريم العسل اللى فى زلعتنا

وعنيه بتلالى بتـــلالى زى الزمردة اللى فى علبتنا

ومن الواضـــح فى هذه الشـــطرات الأربـع القدرة على الصياغة الفنية التى وظفت بشـــكل واع الصفات الأربع « للحنش » التى منها القوة المتمثلة فى الطول والقدرة على الطيران والسم الذى ينفثه من فمه الذى يشبه « ريم » العسل والابصار الحاد المتمثل فى بريق العينين .. فهى صياغة فنية على درجة عالية من التمكن اللغوى

مقام دو

الديك الأخضر

الذى تمثل فى توظيف الصفات الاربع للمهن او للاشياء التى يتاجر فيها العشاق الاربعة ونسب هذه الصفات الى « الحنش » الذى اعترض طريقه فعاد دون ان يكمل رحلته .. وهذه الصياغة قد أغنته عن الكلمة المباشرة .. ونهاية الحكاية لا يهم أمرها فالعقاب نتيجة متوقعة لفعل الزوجة .

٥ ـ حكاية الديك لخضر :

مجال زوجة الاب وابنة الزوج او ابن الزوج من المجالات الخصبة التى تتخذ موضوعا شائعا للحكاية الشعبية ، من هذه الحكايات « حكاية » العصفور لخضر او « الديك لخضر » (٦) ... وملخص هذا النص : أن زوجة الأب رغبت فى الخلاص من ابن زوجها فذبحته وطهته ثم قدمته للأب الذى أكل من لحمه دون أن يعرف حقيقة ما يأكل ، وتشهد هذه الواقعة شقيقة الابن ولكن تحت تهديد زوجة الأب فان الفتاة تخاف أن تقول شيئا لوالدها ، وتكتم هذا السر خوفا من أن تعاقبها زوجة أبيها ، ولكن ماذا تفعل الاخت تجاه ما تبقى من جسد أخيها ، فنرى أنها تأخذ العظام وتدفنها ، ومن هذه العظام يخرج « الديك لخضر أو العصفور لخضر » ، وعن طريق الشطرات المنغمة التى يلقيها فان الحقيقة تظهر وتنكشف وطبعا يتم عقاب زوجة الأب ، ولنرى الآن ماذا تقول هذه الشطرات :

أنا الديك لخضر لخضر

أمشى ع الحيط وانمخطر

مرات أبويه دبحتنى

وأبويه العرص كل من لحمى

وأختى الحنونة لمت عضمى

أنا الديك لخضر لخضر

امشى ع الحيط وانمخطر

وهذه الشطرات تلخص نص الحدوتة فهى تحوى عدة عناصر أساسية وهى : ذبح زوجة الاب لابن زوجها ، وعنصر الاب الغافل عما تعمل زوجته ، والعنصر الثالث الاخت الحنون التى تجمع عظام اخيها وتدفنها ، والعنصر الرابع خروج كائن حى « ديك » من عظام الميت التى تم دفنها ، ولا نريد هنا ان ندخل فى مناقشة الفكرة الاسطورية حول خروج الكائن الحى (حيوان أو طائر أو انسان) من رفات الميت وخاصة الذى اغتيل او قتل ، وربما يكون أقرب الى ذلك الاسطورة المصرية القديمة « اوزوريس » .. وهناك نقطة اخرى وهى أن النص الذى جمع من القاهرة يتخذ عنوانه « حدوته العصفور لخضر » أما الذى جمع من الصعيد فيتخذ عنوانه « الديك لخضر » وهذا العنوان أقرب الى البيئة الريفية خاصة وانه يتفق مع الشطرة التالية وهى « أمشى ع الحيط وانمخطر » فالمشى أقرب الى الديك منه الى العصفور ، والامر هنا ليس اختلافا جوهريا ولكنه تاثير بيئة الرواية .. وفى النص نجد أن هذه المقاطع أو الشطرات قد وظفت بشكل جيد فى الاخبار عن مجموعة من العناصر الهامة فى النص دفعة واحدة ، والهدف الاساسى من هذا التوظيف هو اظهار الحقيقة التى لا تعرفها الا الأخت وهى ليست قادرة على أن تبوح بهذا السر ، فما كان من المبدع الشعبى الا أن يلجأ الى ها التوظيف الأسطورى لتخرج من العظام « روح » تتمثل فى هيئة ديك أو طائر يتكلم ويغنى ويخبر عن الحقيقة .. وعن الديك فهو يرمز الى اليقظة والتنبيه والحذر ، واللون الأخضر لون النماء والخصوبة وربما البعث ..

٦ ـ المرأة المظلومة :

من الحكايات الشعبية المصرية التى تقع فى دائرة الظلم وكشف الظلم وعقابه من يظلم تاتى حكاية يمكن أن نضعها تحت عنوان « المرأة المظلومة » (٧) وملخصها أن هذه المرأة تترك فى

---

(٦) حكاية الديك لخضر ـ الراوية فاطمة محمد فزاع ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

(٧) « حكاية المرأة المظلومة » ـ الراوى : ....

الجامع أحمد عبد الرحيم ـ أرشيف مركز الفنون الشعبية .

حماية « فقى » الى حين عـودة الزوج او الأب . ويحاول هذا « الفقى » الاعتداء عليهـا ويطاردها فترفض رفضا كاملا، وتحافظ على عرضها وتضحى بأبنائها فى سبيل تحقيق ذلك ٠٠ ويشى بهـا ظلما « الفقى » وفى النهاية تظهر الحقيقة كاملة وينتهى النص بالقـول بأن البنت من أدب الأم ومن عراقة الأصل وكرم الخال ، ويهمنا هنـا ما جاء فى نهاية النص من شطرات منغمـة أو « موال » يلخص القيمة المتوخاه من نص الحدوتة:

يا خاطب البت اسأل ع الأم قبليها
هيه أساس الآدب والاصل قبليها

واسأل ع الخال وشوفلى البت قبليها

وهذه النهاية المصاغة فى تلك الشـطرات الثلاث تلخص ـ كما قلنا ـ القيمة الاخلاقيـة والاجتماعية المتوخاه من درس الحدوتة ، وهناك نوع من الحكايات الشعبية تأتى الشطرات المنغمة فى النهاية فقط ، وهناك دواعى فنية أدت الى تحديد موقع هذه الشطرات ووضعها فى النهاية وهى فى هذه الحالة تعد بمثابة تلخيص الدرس فى شكل مفيد وعميق وفى صياغة فنية يسهل حفظها وتذكرها ٠٠ وفى عدد آخر من الحكايات الشعبية نجد أنها تنتهى بمثل شعبى مصـاغ فى قالب مسجوع ويؤدى فى هذه الحالة وظيفة الشطرات المنغمة ٠

٧ ـ وفى نص حكاية « كما تعود الزوجة » (٨) وملخصها أن الزوج يدرب زوجته على اطـلاق الرصاص من « طبنجه » يحضرها لها ، على أن تقوم بذلك قبل النوم ، ويسافر الزوج الى بلد بعيد ويترك زوجته وحيدة ، يحاول « رجل » أن يتقرب اليها ويدخل المنزل بمساعدة امرأة عجوز ومدعيا القرابة ، ولكن الزوجة تكشف الحيلة ، وعندما حضر الى بيتها أطلقت رصاصتين فى الهواء فقفز من النافذة فى حالة الذعر الشديد ، ومن المصادفات أن هذا الشخص صديق للزوج الغائب دون أن يعرف بيته أو أنها زوجة صديقه ،وعند لقائه بالزوج يحكى له القصة وكيف أنها امرأة شجاعة وهكذا تأتى نهاية الحكاية فى صـياغة الموال التالى :

« يا نازل بحور النسا حرص مـن اللومانات

دار البحر لهم عوم ليه شيمه عن اللومانات

٠٠٠٠٠

دا انت مهما تكون ولد عال ما تعرفش ملاعبهم

ياخدوا مزاجهم ويرموا السبع فى اللومانات

وهذه الشطرات المصاغة فى قالب مـوال تلخص القيمة الاجتماعية التى تنبه الرجل الى أن يكون حذرا فى تعامله مع النساء ٠٠



(٨) « حكاية كما تعود الزوجة » الجامع أحمد محمـد عبد الرحيم ـ مركز دراسات الفنون الشعبية ـ الراوى أحمد حسين عارف ، سوهاج ، جمعت فى مصر القديمة (١٩٧١) ٠

٨ - حكاية « المعزة والذئب » :

التى تأخذ عنوانها أحيانا من شطرة منغمة وهى « افتحو يا ولاداتى » عنوانا لها ، ولكنها فى الغالب تكون « المعزة والديب » وملخصها أن المعزة لديها ثلاثة من الابناء - الجديان - تخاف عليهم من أن يأتى الذئب ويأكلهم فتغلق عليهم الباب كلما خرجت لتحضر لهم بعض « الحشائش » وتنبههم أن لا يفتحوا لأحد الا اذا سمعوا صوتها وهى تؤدى الشطرات المنغمة ،

وتقول تلك الشطرات :

افتحوا يا ولاداتى

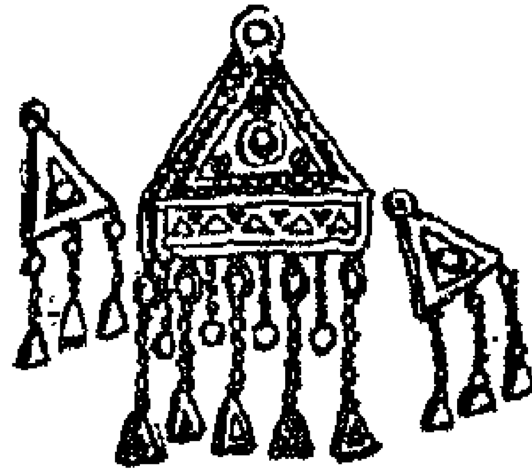
اللبن فى ابزازاتى

والحشيش على قروناتى

افتحو يا ولاداتى

وعند سماعهم لهذه الكلمات يجرون الى الباب ويفتحون لأمهم فرحين بلبنها والحشيش الذى أحضرته وفى يوم الأيام يتجسس عليها الذئب ويعرف السر الذى به يفتح الباب ، ولكن ما الحيلة ؟

تقول الحدوتة أن الذئب يذهب الى النجار لكى يغير له حنجرته بحنجرة مشابهة لحنجرة المعزة وهكذا يفعل النجار ، وينتظر الذئب خروج « المعزه » من المنزل ، ويتوجه الى الباب ويطرقه ويقول كما تقول المعزه « افتحوا يا ولاداتى » ويفتح الباب ويفترس أو يبتلع الذئب اثنين من « الجديان » بينما يختفى اصغرهما ، وتعرف المعزة بما حدث وتذهب الى مكان الذئب وتنطحه برأسها فى بطنه فيمزق قرنها أمعاءه ويخرج « الجديان » كما هما ، وتدب فيهما الحياة ·· وهذا النص درس فى الحرص والحذر وهو أن يتأكد الانسان من صحة الشىء الذى يعتزم عمله وأن لا يكون متسرعا كما حدث من « الجديان » أو أبناء المعزة ·· ولعبت هذه الشطرات المنغمة دورا أساسيا فى الحدوتة **فالحدث أو العنصر الرئيسى فى الحدوتة هو افتراس الذئب « للجديان » ولكن كيف** يحدث ذلك ؟ أو ما الذى يمكنه من تحقيق هدفه ؟ ان تقليد الذئب للمعزة عن طريق تغييره لحنجرته عند النجار ، فان الكلمات تلعب الدور الرئيسى فيفتح الباب ·· ونلاحظ أن « النجار » هو الذى يقوم بتغيير حنجرة الذئب لكى يتمكن من تقليد صوت « المعزة » ·· وينجح الذئب فى تحقيق غرضه من دخول بيت المعزة وابتلاع صغارها ، ولكن المبدع الشعبى لم يترك الذئب يحقق هدفه ويفترس « الجديان » فلجأ الى فكرة أن الذئب قد ابتلع « الجديان » وتضربه «المعزة» بقرنها فى بطنه فيخرجا أحياء ، وأيضا لرغبة المبدع فى أن لا ينهى الحدوتة فى شكل مأساة خاصة وأنها موجهة الى صغار الأطفال بشكل مباشر ولذلك فالدرس المقصود فى غاية الوضوح ·



(٩) حكاية المعزه والذئب ، الراوية فاطمة محمد قزاع ، القاهرة - ١٩٦٤ ·



قراءة في أشكال الدلالة

وليد منير

« ان بداية فن الكلمة هى فى الفولكلور »
ـ مكسيم جوركى ـ

ـ ١ ـ

تبدو الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا كما لو كانت نموذجا فريدا يعكس فى لا فردية ابداعه ، وفى طبيعة بنية تعبيره ، وفى شكل العلاقات الماثلة بين وحداته ومفرداته وصوره ، رؤيا خاصة للعالم ، تنطوى فى باطنها على العديد من عناصر الثقافة المتداخلة المركبة ، وتحفل بمستويات « متدرجة » من الدلالة .

الأغنية الشعبية اذن ابداع يتميز فى جوهره ب « الجماعية » من جهة ، وب « الانعكاسية » من جهة ثانية . ومن ثم فهو يتجلى بما هو « طقس للمشاركة » فيما ينبع من كونه تجسيدا ملموسا للحظة حياتية بعينها تعمل بوصفها « مثيرا » للفعل او للتعبير كالحب أو الزواج أو الكدح أو الحصيد أو السفر أو الولادة .

للأغنية الشعبية تأسيسا على ذلك قدرة عالية على « التوصيل » وهو ما يميزها بوصفها شعرا من جهة ثالثة عن أشكال الابداع الشعرى الفردية ، الا أنه من المعروف بداءة أن **مشكلة الشاعر الفرد بما هو مبدع خلاق هى مشكلة تشكيل بالدرجة الأولى ، لا مشكلة توصيل .**

والسؤال الآن : هل هناك ما يمنع من تحليل الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا جماعيا بدءا من المعطيات نفسها التى توجه مسارنا نقادا أو باحثين عند تحليل النص الشعرى لمبدع فرد ؟

والرأى عندى أنه لا مانع من ذلك مطلقا ، بل ان ذلك هو الصحيح والصائب شرط أخذ طبيعة النص الخاصة فى الاعتبار . وطبيعة النص الخاصة هنا تتحدد من كونه نصا جماعيا ذى فضاء مختلف من التصورات ، كما تتحدد من كونه فى الأصل نصا شفاهيا متحركا ينبنى فى تشكيله على لغة مغايرة للغة التى تنهض عليها الثقافة المركزية أو الثقافة الرسمية أو الثقافة المؤسسية ، سمها ما شئت .

ومما لا شـك فيـه أن الدلالة تطرح دوما أشكالها بالقدر نفسه الذى تطرح به الأشكال دوما دلالتها • ويتأسس تحليل النص فى علوم النقد الحديثة على احدى طريقتين : الانطلاق من الدلالة الى الشكل أو الانطلاق من الشـكل الى الدلالة • وقد نؤثر غالبـا فى تحليل النص الجمالى بوصفه ابداعا فرديا أن نسلك الطريق الثانى ، أى أن نبحث فى كيفية انتاج الدلالة من خلال رصد خصائص التشكيل وفهمهـا وشرحها ، ولكننا بصدد الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا جماليـا جماعيا ينطلق من قاعدة الانعكس وينبع من عنصر المناسبة ، نؤثر أن نسلك الطريق الأول فنبحث فى كيفية انتاج الشكل من خلال فهم الدلالات المطروحة وتفسيرها وتحليلها •

- ٢ -

يقول ارنست فيشر «ان عملية العمل الجماعية تتطلب ايقاعا يوجد التناسق فى العمل •ويقوى من أثر الايقاع ترديد « قرار » لفظى موحد»(١) ويشير فيشر الى « أن جورج طومسـون قد حلل أغانى العمل القديمة على أنها مزيج من «القرار» (أى النغمة الجماعية الموحدة) والارتجـال الفردى » (٢) •

تقول واحدة من أغانى (العزيق) فى مصر العليا :

صولى علا الهادى
صولى دا غاية مرادى
صولى علا نبينا
صولى علا اللى يشفع فينا
صولى علا عالى المجامى
صولى وان صليتوا
صولى دا خير ريتو
صولى علا ابن رامه
صولى علا المظلل بالغمامة
يو على يا بو طالب
يو على سرك غالب
يو على اسحب سـيفك
يو على واضرب على كيفك

تنداح الدلالة هنا بما هى طلب للانبـات والخصـب والطلوع عن ارادة (الاستنفار) الصريحة للذات ، ولكن هذه الارادة عند الفلاح المصرى لا تتوسـل بذاتها • انها تتوسـل ب (الدينى) و (المقدس) ، ومن ثم تختـلط (الفتوة) و (العرامة) فيها ب (الضراعـة) و (الاستلهام) وفى النقطة التى تلتقى فيهـا ذات (العامل) بذات (البـطل الدينى) بمـا هو أسـطورة المعطـاء والغلبـة والتمكين يتفجر سحر الأرض ،ويتفتق سرها الصعب عن الاخضرار المنشود ، والولادة الحية •

اذن ، فقد « أدت الكلمات بالفعل الى زيادة سيطرة الانسان على الواقع » (٣) ، بل وأدت الى شحذ همته شحذا مضاعفا نحو استنطاق الكامن والخفى ، ذلك الواعد بالمنح والسموق • أليس تقليب باطن الأرض ،والنفاذ الى ما تحت سطحها هو اجتراح للنائم والغفل فيها من أجـل يقظة وهابة بالخصب ! وان كان ذلك صحيحا ، وهو صـحيح ، فمن الجـلى البين أن « الوظيفـة الأساسية للفن كانت منح الانسان القوة ••• ازاء الطبيعة ، أو ازاء العدو ، أو ازاء رفيـق الجنس ، أو ازاء الواقـع ، أو قـوة لتدعيـم الجماعة الانسانية » (٤) •

يتوزع الأغنية الشعبية هنا نسقان ، نسق يتشكل فى صيغة (الأمر) بما هو حض عـلى فعل ، ونسق يتشكل فى صيغة (النداء) بما هو استدعاء لقوة فعل آخر • ويتكرر النسق الأول (صولى علا) عددا من المرات مسـاويا لضعف تكرار النسق الثانى (يو على) تقريبا•

ان الفعل الأول (فعل الصلاة على النبى) يتدرج بوصفه رقية أو تعزيما يفضى الى الفعـل الثانى (فعل استدعاء قوة على بن أبى طالب) بوصفه اطلاقا لسـحر القدرة الأسطورية التى

(١) ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ت : أسـعدحليم ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٠ - ص ٥٠ •
(٢) السابق نفسه ، ص ٥٠ •
(٣) السابق نفسه ، ص ٥١ •
(٤) السابق نفسه ، ص ٥٩ •

تلصقهـا الحكاية الموروثـة بابن عم النبى وخليله من عقالها ، سعيا الى انجاز الحلم ، واحتيـاز المأمول ٠

ولنلاحظ فضلا عن (الترجيع الصوتى) فى (صولى علا) و (يو على) – بما بينهمـا من تجاوب ايقاعى وجنـاسى – تلك الكناية الدالة فى :

ابن رامة
وفى المظلل بالغمامة

ان (رامة) هى اسم موضع بالبادية ، وفيه جاء المثل : تسألنى برامتين سلجما ٠ ورام الشىء طلبه ، والمرام المطلب ٠

وما بين صـهد البـادية وجفافهـا وبين برد الغمامة ومائها تنعقد ثنائية ضـدية تشى بهذا التوتر القائم بين البور والخصب فيمـا تحل شخصية (النبى) المكنى عنه ذياك التوتر بما انطوت عليه من كرامة السقيا والخصـب بالرغم من كونها سليلة بيئة الرمضاء والجفاف٠ أليس هو عالى المقام (عالى المجامى) ، اذ هـو (الهادى) و (غاية المراد) ، ومن ثم فهـو (شفاعة) من أجل انبثاق الخير (دا خـير ريتو) من تربة الروح والأرض معا ٠

ويستحضر النسق الثانى الى الذهن ربـط النبى عليه السلام بين (على) و (التمكين) الدائم فى دعائه المتواتر : اللهم ان عليـا أخى ٠ اللهم والى من والاه ، وعادى من عاداه ٠ وأيضا فى الحكاية المشهورة عن دفع النبى عليه السلام لعلى باللواء يوم فتح حصن اليهود بعد تأبيه على الفتح أياما ثلاثـة ، وكان على كرم الله وجهه يقاتل بسيف يدعى « ذو الفقار » ويقول:

لا سـيف الا ذو الفقـا
ر ولا فـتى الا عـلى

ان (سر على الغالب) هو السر الذى يستلهمه المغنى العامل كى يستعين به على جفاء الأرض كما لو كان مقاتلا يبشر فى اعتراكه معالطبيعة المتأبية بـ (فتح عظيم) ، ويأمل فى دنوه ٠

ألا نلحظ هنا ذلك (المشترك اللفظى) فى (طالب) بمعنى الاسم فى أصله و (طالب) بمعنى (الطلب) و (الترجى) ؟ ثم ألا نلحظ مرة أخرى ذلك (الدور المفصلى) فى (انحلال الغمامة) بالظل أو الغيث فى اللحظة نفسهـا التى ينحل فيها النسق الأول انحلالا مباغتـا فى النسق الثانى فيما يبدو للوهلة الأولى كما لو كان هنـاك بين النسـقين فجوة سياقية لم يرأب صدعها ؟

لا موضع يذكر هنا للاستعارة فى تشـكيل حيـاة النص ، فالاحالة الاستعارية سـمة من سـمات الرمزيـة والرومانسـية ، فيمـا يشير جاكوبسون ، أى أنهـا سـمة من سـمات النص المفـارق للواقع ، ولكن الكنـاية التى تتغلغل فى نسيج بنية النص التعبيرية هىالسمة المميزة للأدب الواقعى فيما يرى « جاكوبسون» أيضا ٠

ان الكلمة هنا اذن « صورة فنية يستدعيهـا المعنى الحيوى الذى أيقظته الطبيعة والحيـاة فى الانسان ٠ ان القوة الابداعية للخيال الشـعبى تمر مباشرة من اللغة الى الشـعر ٠ والدين هـو العامل الدائم فى دفع هذه القوة الابداعية ٠

أما الأساطير القديمة مصحوبة بالاحتفـالات فانها تقف على طولالطريق مع خلق اللغة والشعر اللذين يضـمان جميع الاهتمامـات الروحيـة للشعب » (٥) ٠

– ٣ –

تقول واحدة من أغانى (الأفراح) فى صـعيد مصر :

المغنى : يا أم الجدايل يا بيضة
المرد : يا أم الجدايل
المغنى : نهودها
المرد : رمان جناين

---

(٥) يورى سوكولوف ، الفولكلور : قضاياه وتاريخه ت : حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس ، مراجعة د٠ عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٨١ ٠

(٦) السابق نفسه ، ص ٤٤ ٠

المغنى : شعورها
المرد : نازلة خمايل .

يلاحظ « لافارج » ملحظا بالغ الذكاء والبساطة اذ يقول أن « الناس يغنون أغانيهم بتأثير الانطباع المباشر لخبراتهم الانفعالية » (٦) .

ويدل هذا الملحظ فيما يدل على أن ثمة فارقا خطيرا من الواجب الانتباه اليه بين « الدلالة المكشوفة » و « الدلالة الانفعالية المباشرة » بما هى ناتج خبرة بسيطة وغنية فى آن .

ان صلة « الجماعة الشعبية » ب (النيىء) و (الخام) و (البدئى) و (الطبيعى) و (المحسوس المباشر) لهى صلة « وثيقة » لا يتم فيها الالتفات المتأنى الى تشكيل الخبرة . وتفضى هذه السمة - فيما أرى - الى فرضية قد تتأكد حثيثا فيما بعد ، وهى أن الفجوة الماثلة بين « الصدق الواقعى » و « الصدق الفنى » فى النص الابداعى الشعبى هى من الضيق والمحدودية بحيث تكاد تمحى أو تزول .

ان « الدلالة الغزلية » فى الأغنية تفصح عن تشكيلها رأسا فى عملية (تبادل الصوتين) فى تشكيل بلاغى ينحو نحو (التنام) أو (التصعيد السياقى المتدرج) الذى يأخذ صورة الانسراب فالالتئام الدائرى ، لا الجدل الحوارى . ان الوصف التشبيبى يبدأ من أسفل الى أعلى الى أسفل مرة أخرى فى (نازلة خمايل) حيث تكتمل دورة الغزل الحسى فى فطريتها وعفويتها بين البدء (يا أم الجدايل) والمنتهى (نازلة خمايل) .

وينهض المجاز أيضا فى هذه الأغنية على التشبيه البليغ (والتشبيه محور آخر من محاور الأدب الواقعى كما يشير جاكوبسون) حيث يقتسم (المغنى) و (المرد) صنع طرفيه على التوالى :

المغنى :	تهودها	رمان جناين
	المرد :	
	شعورها	خمايل

ويلاحظ (المبالغة الحسية) فى تحويل المفرد والمثنى الى جمع دائما بما يوحى بالالحاح على التجسيد (استدارة واستطالة) بما هو وسيلة لاشباع زخم الرؤية والشعور والتصور . كما يلاحظ أيضا تحويل (الضمير المخاطب) فى البداية الى (الضمير الغائب) حيث يرتبط الأول بفعل (النداء) فيما يرتبط الثانى بفعل (الوصف) كما لو كان هذا التكنيك الأسلوبى يعنى استحضارا صريحا لذات المتغزل فيه ، واستدعاء لمثوله كيانا حسيا شاهدا على صفاته مما يفضى بنا الى نبذ التصور الشعبى لعنصر (الاستحياء من الجسد) بوصفه عنصرا مرضيا، واستبقاء عنصر (الثقة فيه) أو (الفخر به) بوصفه عنصرا نفسيا حيويا يدل على التفتح والنضج .

هكذا نكتشف أن واحدة من أهم الوظائف الطارفة للأغنية الشعبية هى أن « الأغنية الشعبية الحية تسهم مع غيرها من أشكال التعبير الشعبى فى الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبى » (٧) . انه - فى الحقيقة - مجتمع يتأسس - على النقيض من المجتمع البرجوازى - على الوضوح أو السفور التلقائى بما هو انعكاس عار لأشكال القيم والسلوك والتصورات . انه يرفض بطبيعة رؤياه للعالم الغامض والخفى والسرى ، فيما يكرس للواضح والجلى والمجهور . هو انعكاس عار لأشكال القيم والسلوك

- ٤ -

تقول واحدة من أغانى (السفر) فى مصر العليا :

(على لسان الحبيبة أو العروس لحبيبها)

يا القصر دا ما أطلعه
كان حبيبى فيه
يا الفرش دا ما أفرشه
نايم حبيبى فيه

(٧) د. نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٤ .

يا الحوش دا ما انزله
سايس حصانه فيه
يا الكحل دا ما آكحله
سواد عيونه فيه
يا الفل دا ما أقطفه
بياض جبينه فيه
يا الورد دا ما أقطعه
حمار خدوده فيه
يا البحر دا ما أشربه
سافر حبيبى فيه
والقمح دا ما أنفضه
والطين ما أنقيه
يا أمى اعملى لى سلوك دهب
أغربل ل حبيبى فيه

تتوازى قطيعة الحبيب مع (المكان) بقطيعة الحبيبة مع عناصر الرى والطعام والملبس والسكن والزينة ، وهي قطيعة تشبه (الحداد)، وتشى بالخصام مع مفردات الحياة فى جوهرها .

و (الدلالة) الرئيسية هنا هى دلالة(المشاركة) فحين تفقد المشاركة أحد طرفيها يزول (موضوع المشاركة) أو ينزوى من تلقاء نفسه .

يتسرب هنا الحس الرومانسى الى الحس الشعبى ، ويندمج فيه . ولكنهما يمثلان معا (قيمة أخلاقية) واقعية وحية فى موروث السلوك عند الجماعة الشعبية ألا وهى « وفاء المرأة للرجل » وطول مكابدتها لفقدانه .

تحتوى (خبرة الحب) اذن فى هذه الحالة على نوع من الألم المفضى الى الوحدة اذ « ان القدرة على التوحد والقدرة على التألم تسيران فى معظم الأحيان جنبا الى جنب ، بل يجب أن نضيف الى ذلك أن كلا منهما يعد مظهرا هاما من مظاهر الحياة الروحية بصفة عامة ، والحياة الخلقية بصفة خاصة » (٨) .

ومن المهم أن نلاحظ فى هذه الأغنية ثنائية (الحضور / الغياب) بوصفهما رحما لانتاج الشكل ، فما بين محورى الحضور والغياب تتشكل حياة النص كلها على المستوى الأسلوبى ونستطيع أن نقوم بتفكيك النص تأسيسا على دور كل من المحورين الوظيفيين فيما يلى :

محور الحضور	محور الغياب
كان حبيبى فيه	يا القصر دا ما أطلعه
نايم حبيبى فيه	يا الفرش دا ما أفرشبه
سايس حصانه فيه	يا الحوش دا ما أنزله
سواد عيونه فيه	يا الكحل دا ما آكحله
بياض جبينه فيه	يا الفل دا ما أقطفه
	يا الورد دا ما أقطعه
	يا البحر دا ما أشربه

تبادل
تكامل وظيفى

(٨) د. زكريا ابراهيم ، المشكلة الخلقية ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ص ٢٤١ .

ومن المهم أن نلاحظ أيضا ظاهــرة خطيرة تتردد بانتظام فى شكل الأغنية الشعبية بعامة، وان كانت تبدو ذا بروز حاد فى هذه الأغنيــة بخاصة ، ألا وهى ظاهرة (التكرار) • وظاهرة التكرار » ظاهرة أســلوبية متميزة ولافتة ، ولعل الأغنية الشعبية قد استعارتها بوصفهـــا تكنيكا « بلاغيــــا » من شكل (السرد الملحمى الغنائى) •

يقول « ايفان فوناج » فى مقال له عن اللغة الشعرية ان « التكرار الظاهرى يخفى العــديد من المعانى » • وربما كانت (الدلالة النفسية) لما يصح أن نطلق عليــه « التنـــويع التراكمى للعناصر » ذات أثر بالغ فى الافصاح عن مظهــر المكابدة أو الألم أو الوحدة بوصفها مظاهــــر للحياة الروحية والحياة الخلقية سواء بسواء •

وفضلا عن « الوظيفة الايقاعية للتكرار فانــه يلعب دورا هامــا فى بنـــاء المعنى ، وذلك لأن الكلمات أو المقاطع التى تتكرر فى رسالة ما تختلف فى دلالاتها بحسب موقعها فى هذا الملفوظ أو ذاك • فاللفظة أو المقطع المتكرر ، يتســـــع ويكبر ويكتسب أبعادا جديدة تستطيع القيام بوظيفة وصفية وتأكيدية » (٩) •

ان محورى الحضور والغياب يعملان معـــــا بصورة تبادلية متوالية على صعيد وظيفى واحد هو « الوصف والتأكيد » ثم ينحلان أخــــيرا فى نسق تعبيرى ودلالى مختلف هو :

يا آمى اعملى لى سلوك دهب

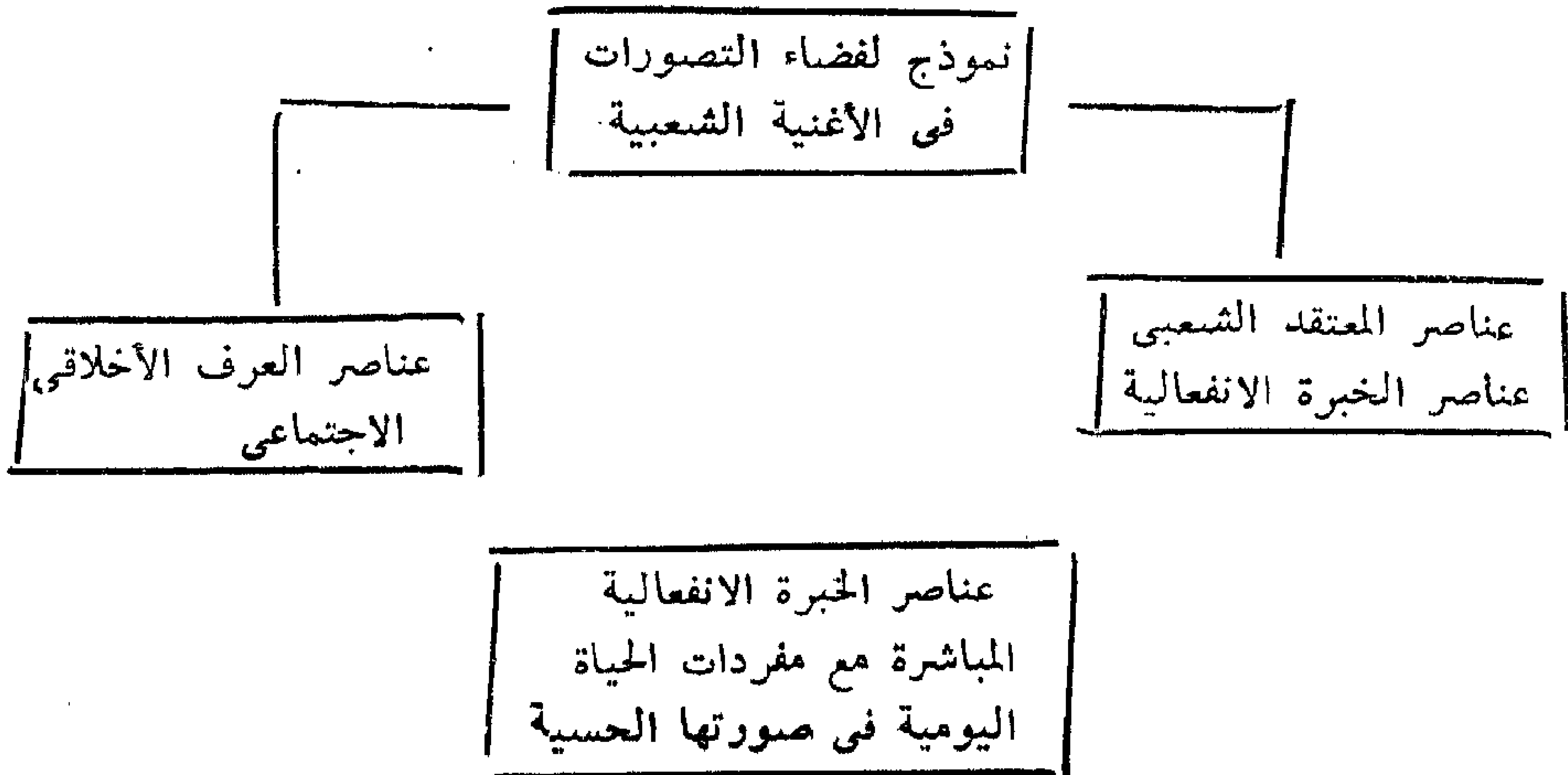
اغربل ل حبيبى فيه

وما يبدو هنا كما لو كان قفزة مفاجئـــة أو فجوة بين مظهرين من مظاهر المعنى ليس – فى الحقيقة – سوى ولوج طبيعى الى (تجســـيد القيمة) • فبعـــد الاشـــباع المتكرر لشــعور (القطيعة) مع مفردات الحياة فى حيويتهـــا (القصر – الفرش – الحوش – الكحل – الفل – الورد – البحر – القمح – الطين) لا بد أن تتبدى (قيمة الطرف المفقود) الذى أفضى غيـابه الى مثل هذه القطيعة الناتئة ، وهى تتبدى فى معادل باهر هو (الذهب) • و (الغربال الذهبى) الذى تغربل من خلاله المرأة للحبيب قمح الخبز (رمز العطاء والشبع) يشى على مستوى آخــر (من خلال المونولوج الوصفى السابق) بكونه يمثل غربالا للحياة نفسها ، تلك الحياة التى يغيب فيها كل ما عدا الحبيب ، ويســــقط من ثقوبها الصغيرة كل ما ليس منه أو به •

– ٥ –

مم يتشكل فضاء التصورات فى هذه النصوص الشفاهية المتحركة تأسيسا على ما سبق ؟

يتشكل فضاء التصورات فى هذه النصوص – فيما نرى – على النحو الآتى :



(٩) د• قاسم المقداد ، هندسة المعنى فى السرد الاسطورى الملحمى – جلجامش ، دار الســؤال ، دمشق ، ١٩٨٤ ص ١٤٨ •

وتعول الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شفاهيا متحركا على عاملين جوهريين بالضرورة:

١ ـ ابداع المغنى ٠ (اعادة انتاج النص) ٠

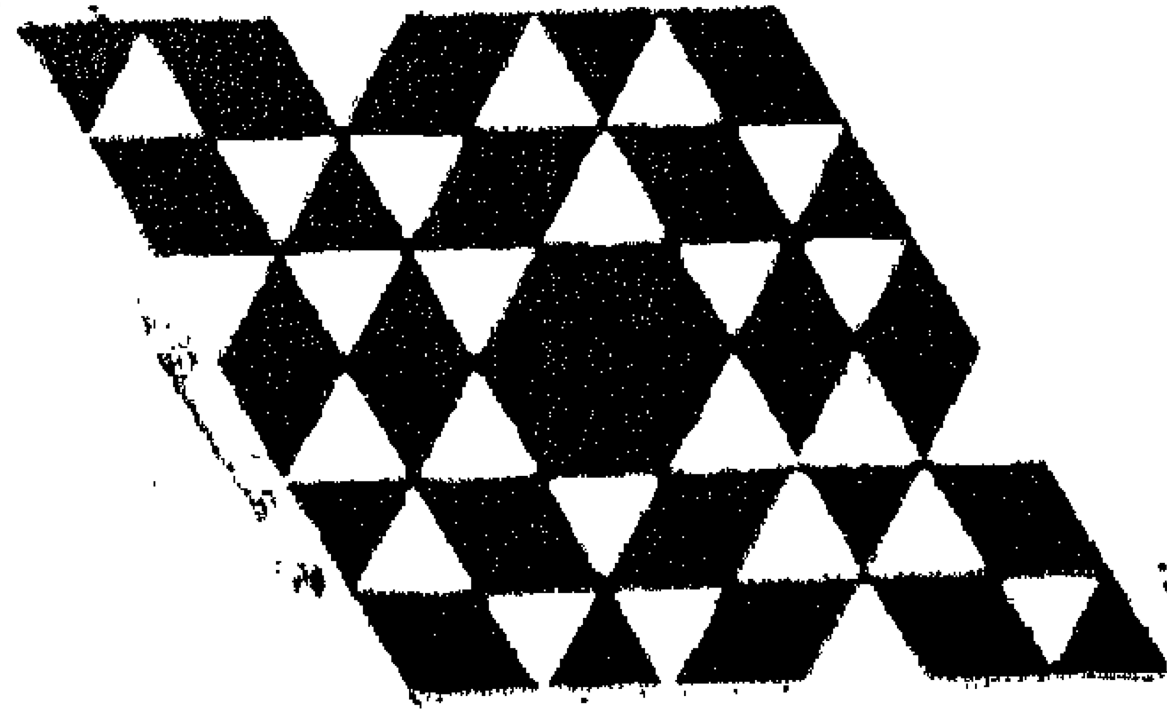
٢ ـ فاعلية التلقى ٠ (أنماط الاستجابة)

ويسهم تفاعل العاملين معا فى تشكيل النص تشكيلا جديدا بما هو نص سمعى (بالاضافة أو الحذف ـ اختيار مواضع الوقف والنبر ـ التنغيم والترجيع والاطالة) ٠

تكتسب الأغنية الشعبية اذن خصوصيتها بوصفها ابداعا شعريا جماعيا من تلك الشروط التى يفرضها ـ على مستوى الفاعلية الداخلية للنص ـ فضاء التصورات بعناصره المختلفة ، كما تكتسب خصوصيتها مرة أخرى من تلك الشروط التى يفرضها ـ على مستوى الوسائل (سوسيو ـ جمالية) ـ العاملان الجوهريان النابعان من عنصرى (الشفاهة) و (الحركة الدائبة للنص) ٠

والآن ٠ هل ترانا قد استوعبنا بشكل أفضل واقع الشكل الدال للأغنية الشعبية ؟ وهل ترانا قد أدركنا بتعبير « جان دوفينيو » علاقة الابداع الفورية مع تلك الحرية الجماعية الدائمة الفوران التى تبث الحياة فى الواقع الانسانى ؟

ربما ٠ وقد يجيب « جان دوفينيو بقوله : « اذا ما فهمنا بشكل أفضل كيف يمكن أن توجد علاقة دائمة ومتحركة تبعا للأطر الاجتماعية بين مجموع القوى المنخرطة فى سياق الحياة الجماعية والابداعية ، فلسوف نستوعب بشكل أفضل الواقع الوجودى للعمل الفنى »(١٠)



(١٠) جان دوفينيو ، سوسيولوجيا الفن ، ت : هدى بركات ، منشورات عويدات ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٣ ٠

الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك



(٢)

أحمد رشدى صالح

معظم العاب السيرك الحديثة فى العالم كله عبارة عن تطوير للالعاب الشعبية والمهارات الجسمية والعاب الفروسية ·

وقبل ان نشرح بالتفصيل هذا الكلام نحب أن نلتفت الى ان العاب السيرك كلها تمتاز بما يلى :

أولا : أنها العاب خارقة للعادة ، أى أنها لا تندرج تحت ما سميناه بالألعاب البسيطة ·

ثانيا : أنها تعتمد على التدريب على القيام بحركات جسمية خارقة للعادة أيضا ·

ثالثا : أنها تمتزج بفنون أخرى منها فن التهريج والرقص والغناء ·

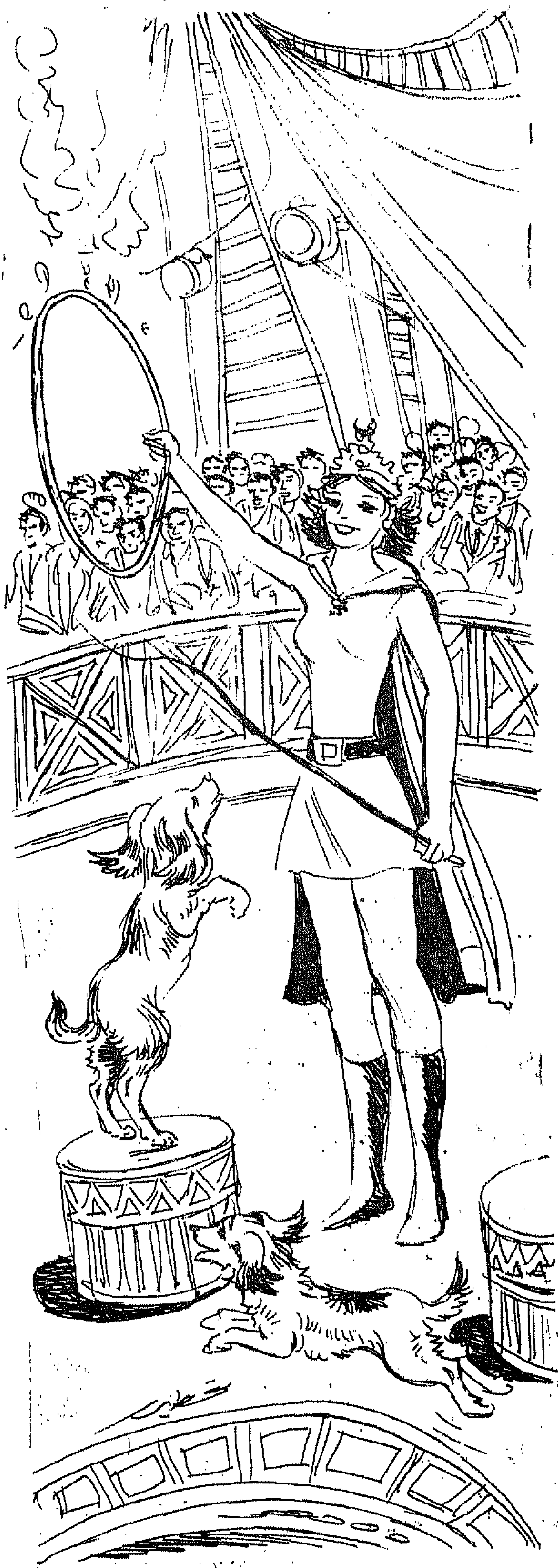
ومن أبرز العاب السيرك الحديث ألعاب العقلة الثابتة ، والعقلة الطائرة (الترابيز) والسير على السلك أو المشى على الحبل الرفيع ، وحمل الاثقال ، ونجد لهذه الألعاب السيركية الحديثة بدايات أو نظائر فى الألعاب الشعبية ·

ولنتنبه جيدا الى ما قاله ادوارد ويليام لين :

فى العدد الأسبق تناول الأستاذ أحمد رشدى صالح أنماطا متعددة من الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية فى التراث الشعبى العربى وفى هذا العدد تواصل المجلة نشر بقية دراسته عن هذه الفنون التى تعتمد على المهارات الجسمية وبخاصة فى فنون السيرك ·

وهذه الدراسة هى جزء من محاضراته التى كان يلقيها ـ رحمة الله ـ على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٥ ·

« التحرير »



يقوم بعض النور أيضا بحرفة البهلوان . وتطلق كلمة البهلوان على من يمارس الألعاب الرياضية أو المبارزة أو اعمال البطولة . وكان امثال هؤلاء يعرضون مهاراتهم فى المدن والارياف ـ أما فى منتصف القرن التاسع عشر ، فاختصر فنهم على الرقص على الحبال ، وقد يربط احدهم حبلا فى اعلى مئذنتين على ارتفاع عظيم من الأرض ويستعمل الراقص دائما مدراة طويلة ليحافظ على توازن جسمه أثناء السير على الحبل . وقد يسير على الحبل وهو يلبس قبقابا ، أو أن يضع قطعة من الصابون فى كل شيء من قدميه ويسير على الحبل .

ويشهد لين بأن هؤلاء اللاعبين البهلوان كانوا يؤدون ألعابا أصعب بكثير من بهلوانات انجلترا والأبلغ من هذا ما يقوله لين : ـ

كثير من النساء والبنات والصبية يقومون بهذه الألعاب المعتمدة على المهارات الجسيمة الخارقة والمعتمدة أيضا على القدرة الكبيرة على المحافظة على التوازن العصبى .

ولعبة السير على الحبال تعنى أنها بدء لألعاب تسلق الاعمدة والسير على الحبال أو الأسلاك الرقيقة ، ولعبة رقص الباليه فوق السلك والألعاب التى تخطف أنفاس المتفرجين عندما يؤديها لاعبو السيرك فى سقف خيمة السيرك .

أما عن العاب القذف بالأيدى والأقدام وألعاب حمل الاثقال والتى نشاهدها وندهش لها فى السيركات الحديثة فكلها لها أصول فى الألعاب الشعبية .

أصل لعبة القذف بالأيدى والارجل السيركية موجود فى الألعاب الشعبية التى أشرنا اليها من قبل ـ وخلاصتها تشابك ايدى اللاعبين وحمل أحد الصبية فوقها ، ثم تطويحه والالقاء به بعيد أو لفه بواسطة آخرين .

واما حمل الاثقال باليدين ، أو فوق القدمين فمن الالعاب الشعبية القديمة .

وأما لعب البامبوك ، وهى أن يحمل لاعب السيرك عمودا من الخشب أو الألومنيوم ٨

أمتار يتسلقه أحد اللاعبين ، فاذا وصل الى نهايته ادى بعض الحركات المدهشة ــ نقول ان لعبة البامبوك هذه تطوير لالعاب شعبية منها النقرزان الذى يستخدم فيه اللاعب عمودا قصيرا يحمله على جبينه أو يضعه على أرنبة أنفه أو يرقص به ، أو أن يحمل كرسيا أو ثقلا معينا يحمله على جبينه أيضا أو بين أسنانه ويؤدى به حركات صعبة ·

قلنا ان البهلوان هو اللاعب الذى يؤدى حركات صعبة أما دوره فى السيركات الحديثة فهو نفس الدور المتوارث · فالمفروض ان يكون البهلوان هو أمهر لاعبى السيرك بحيث يؤدى جميع الالعاب الصعبة بشكل مقلوب ، أى بشكل هزلى ، ومعنى ذلك ان يتقن ادوار تلك اللعبة بشكلها الطبيعى ، ثم يسيطر عليها ويؤديها بشكلها الهزلى ، الصعب جدا والصعب للغاية، والخطير أيضا ·

والسيركات الحديثة لا تخلو من العاب الحيوان كالنمر والاسد والقردة والنسانيس والفيلة والدببة والخيل ، وبالتأكيد أننا نجد بدايات لالعاب الحيوانات السيركية فى الالعاب الشعبية ·

لعلنا نذكر أن بين شخص خيال الظل التى ظهرت منذ القرن الثالث عشر ، هناك شخصية مدرب الكلاب والدببة والعنز والقردة ، واشهر تلك الشخصيات الظلية شخصيات هزلية سيركية منها ناتو والطاحنة ، الفار وابن المزراق ، والدبوس والحرافيش ·

والى الآن هناك بقايا من العاب الحيوانات الشعبية ، ويتمثل ذلك فى العاب القرداتى ، والعاب مدرب الكلاب والعنز والقطط ·

واذا رجعنا قليلا الى الوراء وجدنا الرحالة الذين زاروا منطقة الشرق الاوسط يتحدثون عن الغجر الذين كانوا يسلون العامة بترقيص العنز فوق خشبية قصيرة ·

كان المدرب يأمر الجدى بان يقف على خشبة صغيرة طولها شبر وعرضها بوصة ونصف بحيث تكون سيقان الجدى الاربعة متلاصقة ، وعندها يصفق الجمهور ويضحك ويمرح ·

ونجد مدربو الحيوانات الشعبيون يدربون ايضا الحيوانات الغبية أو الخبيثة · الحمار مثلا قد يوصف بانه غبى وقد يوصف بانه خبيث وقد استخدمه مدربو الحيوانات الشعبيون فى تقديم نمر تهريجية مضحكة ، فكان المدرب يأمر الحمار بان يختار أجمل فتاة تقف فى الحنقة التى يتألف منها جمهور المشاهدين ، وكان الحمار يتقدم بالفعل الى الفتيات ، ويختار اجملهن ، ويلصق فمه برأسها أو بجسدها وعند ذلك تنفجر عاصفة الضحك والمرح ·

والان نتساءل ماذا عن العاب السيرك الحديث وهو المزج بين المهارات البدنية وتدريب الحيوانات والفنون الاخرى ؟

أهم تلك الفنون ، فن التهريج والقاء النكات، وأداء الاغانى الجارحة أو الكوميدية ، ودق وعزف الموسيقى بالطبع ·

التهريج والفكاهة الشعبية

رأينا فى حديثنا عن السيرك أن من أهم لاعبيه البهلوان واهم ما يؤديه البهلوان الشعبى هو التهريج بالحركة السيركية الصعبة ، والتهريج بالتمثيل الايمائى والرقص الساخر والتهريج بالقاء الاغانى أوالمنلوجات المضحكة ·

واذا انتقلنا الى التهريج والفكاهة بشكل عام نجد أنه كان هناك محترفون غير البهلوان يسلون الجمهور بالتهريج · كان هناك المحبظون ــ الممثلون الهزليون الذين كانوا يقدمون فصولا مضحكة ارتجالية فى الشوارع والميادين ، بل فى الاخراج والقصور أى أنهم كانوا من فرق التمثيل المرتجل وكان منهم أبو عجور ، الذى يصاحب فرقة الغوازى للرقص ويقلدهن بحركات هزلية ، وكان هناك البلياتشو وهو نوع من البهلوان ·

والفكاهة تعنى بالنسبة للمأثورات الشعبية كل ما يثير المرح فى عقل الانسان ، أو فى نفسه وكل ما يدفعه الى أن يضحك ويمرح · ونحن نعرف أن الضحك يطهر النفس من همومها تماما كما يفعل البكاء ·

ونتساءل ما هى اجناس الفكاهة فى المأثورات الشعبية ؟

على النطاق المصرى والعربى هناك جنسان رئيسيان للفكاهة أحدهما بالغ الضخامة وهو الفكاهة التى نوظفها للتسلية واثارة المرح بواسطة الكلمة أو الاشارة أو الحركة ، ونعنى الفكاهة النظرية ان جاز لنا ان نقول هذا .

وهناك الفكاهة العملية ونعنى ما نسميه فى مصر بالمقالب ، أى تدبير حيلة بحيث يوضع الشخص الذى نريد ان نضحك منه فى موقف عملى يدعو الى السخرية منه والهزء به .

ومن الواضح ان الفكاهة تشتمل على انواع متعددة .

لو شبهنا الفكاهة بشجرة باسقة ، وقلنا انها تتفرع الى جنسين كبيرين أحدهما نظرى والآخر عملى - فسوف نجد تحت هذين الجنسين الفروع أو الأنواع التالية :

فى الأدب الشعبى : سنجد النوادر المرحة والطرائف الساخرة والنكات على اختلاف فنونها .

وفى الفكاهة بكافة أنواعها العملية والنظرية سنجد أن أنواعها تتدرج من اثارة المرح الخفيف الى العنف فى المرح -عن طريق الهزء والسخرية الجارحة - الى التهكم الى الهجاء المقذع .

ولا تقتصر الفكاهة على فن الكلمة الساخرة والحركة الهزلية والمقالب ، بل ان الفكاهة تشمل ايضا فن تشكيل المادة : كالرسم الشعبى الساخر والنقوش الهزلية الشعبية ، وتشكيل كتلة المواد على أشكال مضحكة .

اذن فالفكاهة الشعبية تحتل رقعة واسعة جدا من حياة الانسان فمنذ متى بدأت نماذجها تظهر فى التاريخ البشرى .

منذ ما بدأ الانسان يعبر عن نفسه بالاشارة والرسم - أى قبل ان ينشىء اللغة - والانسان بطبعه حيوان ضاحك - أى مفكر لان الضحك كما يقول علماء النفس - يحمل شحنة معينة من التفكير الساخر .

نضرب مثالين : واحد من الرسوم والتماثيل القديمه المكتشفه من حضارة ما بين النهرين وسنجد فيها تماثيل هزلية ، ورسوما هزليه لاشخاص بشرية او حيوانات او شخصيات اسطوريه .

والمثل الثانى نأخذه من الحضارة المصرية القديمه حيث نجد مثلا فى مقابر الفراعنة رسوما هزليه لذئب يرعى قطيعا من العنز .

يعنى ان هذا الرسم يقول ما يقوله المثل الشعبى حاميها حراميها ، ونجد فى نقوش المقابر الفرعونية رسما لمعركة هزلية بين القطط والأوز .

ورسما آخر لجيش من الجرذان - الفئران - يحاصر قلعة للقطط وفى هذا الرسم يتسلق احد الفئران - وهو فدائى - أبراج القلعة ، لكنه جبان بطبيعته ، فنراه وكأنه قد تسمر فى مكانه .

كل الذين كتبوا عن الحياة اليومية عند الفراعنة والآداب القديمة ، حدثونا عن ولع المصريين بالتنكيت - خاصة بواسطة التلاعب بالألفاظ ، وخاصة ايضا من خلال السخرية بالغزاة من امثال الفرس واليونان والرومان .

وامامنا مثلا محددا من شهادة هؤلاء المؤرخين القدماء : ما قاله نيوكريتوس فى القرن الثالث قبل الميلاد . وقد كان ثيوكريتوس من اكبر شعراء اللغة اليونانية وقد قال « ان المصريين شعب لاذع القول روحه مرحه » .

وان مثل هذا الرأى تكرر بعد ذلك كثيرا قاله المؤرخون والرحالة على امتداد العصور . مثل هذا القول نجده فيما قاله هيرودوت عن سلوك المصريين فى زمانه وعن ميلهم الى المرح ونقرأه فيما كتبه المؤرخ الاسلامى الكبير ابن الاثير الذى قال « ان أهل مصر القاهرة لا يطاقون من السنتهم . ونقرأه فى مقدمة ابن خلدون وهو يتحدث عن تأثير الطبيعة المنبسطة السمحة فى ميل المصريين الى المرح والانبساط ،ونقرأ العديد من هذه الاقوال فى كتب العصور الوسطى بل العصور الحديثة :

واهم الشخصيات التى تدور حولها السخريات والنكات والحكايات الفكاهية : هى

اما شخصيات عاشت فعلا معروفة الأسم والتاريخ ، أو شخصيات اخترعها خيال الانسان الشعبي ٠

نركز أولا على الشخصيات التى اخترعها الخيال الشعبى ونتعرف عليها ٠

التقطت روح السخرية الشعبية على امتداد قرون متواليه ، أهم المتناقضات والعيوب التى تصلح أن تكون مادة للاضحاك والفكاهة ، ومنها متناقضات وعيوب جسيمة ، كالرجل البدين أو المرأة البدينة ، أو الذى تكون انفه كبيرة أو يكون قزما قصيرا أو فارع الطول هبيلا ٠

كما التقطت موادها الداعية للفكاهة من العيوب الاخلاقية والسلوكية كالبخل والجبن ، والغباء والحماقة ، والتخليط أو الهذيان أو عدم المنطق فى التفكير والكلام ٠

والخيال الشعبى الساخر تناول أيضا أصحاب الحرف ومنهم الفلاح والنجار والحداد، وصانع الاوانى الفخارية ، والنساج ، وحفار القبور والملاح والصياد الخ ٠ كما تناولت الفكاهة الغرباء باستمرار ٠

وفى كل مأثورات العالم الشعبية نجد أن جانبا هاما منها موجه ضد الغرباء فالمصريون مثلا ضحكوا كثيرا من الاتراك والتتار ومن الفرس والروم واليونانيين ومن الاوروبيين ومن الاجناس ذات الالوان المخالفة للون المصرى كالزنوج الهنود والأتراك ٠ ويحدث مثلا هذا فى سائر المأثورات الشعبية العالمية ٠

كل شرائح المجتمع اذن تمارس الفكاهة بهدف التسلية ، وبعض الممتازين من الظرفاء الساخرين كانوا يحترمون مهنة التفكهة أو اثارة المرح ، وبهذا ننتقل الى أهم نماذج الشخصيات التى احترفت اضحاك الناس وخاصة كبار اعضاء المجتمع ٠

وهؤلاء هم الندماء الذين نجدهم فى بلاط الخلفاء العباسيين والآمويين وبعد ذلك نجدهم يلازمون امراء الدول الاسلامية ـ شرقا وغربا ـ فى العصور الوسطى ، ثم نجد القدماء فى حاشية الوجهاء واعيان المجتمع العربى فى التاريخ الحديث ٠

فى عصر ابن طولون مثلا كان هناك شاعر يسامر السلطان ، وكان مشهورا بالسخرية والتشنيع ، وكانوا يسمونه بالجمل الكبير لانه كان ضخم الجثة محدودب الظهر كأن له سنام ٠

وفى عصر الاخشيد كان اشهر الساخرين على الاطلاق رجل اسمه سيبويه المصرى ، وهذا الرجل الساخر لم يكن نديما لأحد سلاطين بنى الاخشيد وانما كان ساخرا شعبيا متعدد المقدرات ، وكان يتظاهر بالتنبلة والكسل وكأنه من تنابلة السلطان ويسخر من نفسه ، وكان يتظاهر بأنه أحمق مغفل أو مخبول أو مجنون ٠

وفى رأينا أن سيبويه المصرى كان يتستر وراء هذه المظاهر التى تراوح بين الكسل والمجون والحماقة والجنون حتى يحمى نفسه من البطش لأن كل سخرياته اللاذعة ، كانت عبارة عن نقد اجتماعى ونقد سياسى ، موجه ضد من كانوا يستطيعون أن يقتلوه أو يصيبوه بأعظم الآلام ٠

ومن سخرياته أنه ذات مرة اعترض سيبويه المصرى موكب أحد الرجال الكبار من أصحاب النفوذ فى ذلك الوقت ، وكان الرجل ذاهبا لاداء صلاة الجمعة والجمهور محتشد للتفرج على الموكب فوقف سيبويه يصيح ساخرا من الجمهور أولا قائلا لهم :

« ما هذه الاشباح الواقفة والتماثيل العاكفة، سلطت عليهم قاصفة يوم ترجف الراجفة تتبعها الرادفة وتغلى فى قلوبهم واجفة ٠

ثم استدار يوجع الرجل الوجيه بعبارات أشد حدة من العبارات السابقة ٠

ولم تكن سخريات سيبويه كلها نثرا فكان بعضها شعرا ومن ذلك قوله :

ما ليلة المشتاق باعدت النوى عنه انيسه
أو ليلة الملدوغ حاذر ميتة النفس النفيسة
بأمد من ليل الظريف اذا تجرع للهريسة

وازدهرت سخرية الشعراء الندماء كثيرا في العصر الفاطمي ، ففي هذا العصر نجد مجموعه من الشعراء الموهوبين في السخرية وكل واحد منهم كان يحمل لقبا مضحكا مثل شـــلعلع ، والجهجهان ، واحدهم ، وهو ابن مكنسه كان صعلوكا ماجنا ٠

لنضرب بعض الامثلة الساخرة مما قاله هؤلاء الشعراء ٠ ابن مكنسه مثلا سخر من نفســـه وبيته فقال :

لي بيت كأنه بيت شعر
لابن حجاج من قصيد سخيف
أين للعنكبوت بيت ضعيف
مثله وهو مثل عقلي الضعيف
بقعة صد مطلع الشمس عنها
فانا مذ سكنتها في الكسوف

واضح ان السـخرية هنا تقوم على التلاعب بالالفاظ ٠

وهناك مثل آخر لشاعر آخر اسمه الجليس ابن الحيان وهو يسخر من نفســـــه وقد بلـغ الشيخوخة واصبح يرتعش في حركات جسمه ويتأتىء في نطقه ٠

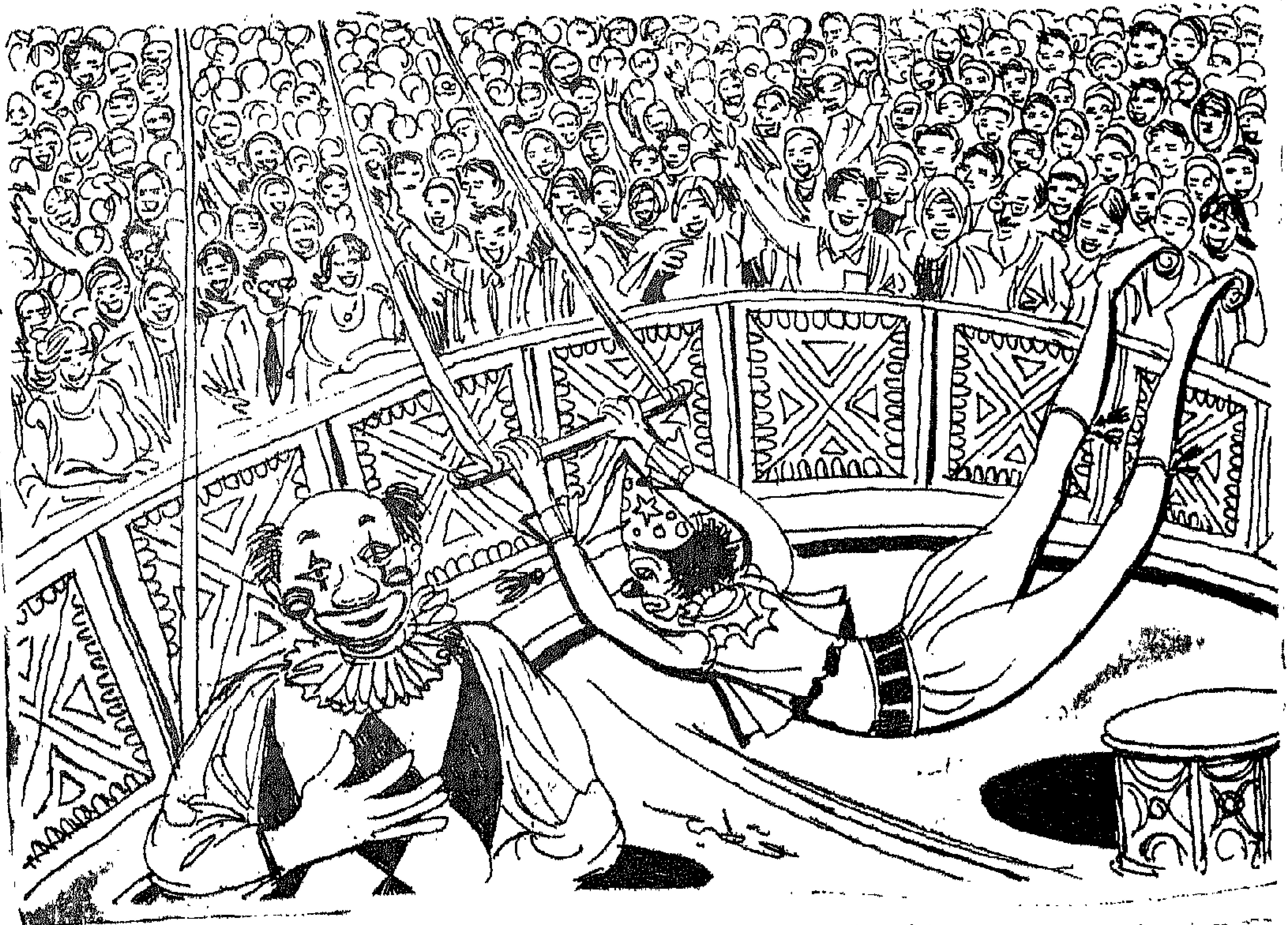
في بيت واحد مشهور ، جعل كلمة كبرت عبارة عن اجزاء يحاول ناطقها ان يجمعها لتؤلف هذه الكلمات فهو يقول :

قد كبر بر بيرت وعقلي الى الورا ٠

وكان الجليس قد أصيب ذات مرة بالحمى وعالجه طبيب غبي فنظم قصيدة هجاء ساخرة في هذا الطبيب يقول فيها :

طبيب طبه كغراب بين
يفرق بين عافيتي وبيني
ان الحمى وقد شاخت وباخت
فرد لها الشباب بنسختين
ودبرها بتدبير لطيف
حكاه عن سنان أو حنين
وكانت نوبة في كل يوم
فصيرها بحذق نوبتين

وكان البهاء زاهير اقرب هؤلاء الشـــعراء الساخرين الى الروح المصرية الشعبية ٠ ونحن



نعرف له قصيدته التى يتهكم فيها من بغلة كان عليها أحد اصحابها ، فيقول البهاء زهير ·

لك يا صديقى بغلة
ليست تساوى خردلة
تمشى فتحسبها العيون
على الطريق مجحلة
وتخال مدبرة اذا ما
اقبلت مستعجلة
مقدار خطوتها الطويلة
حين تسرع انملة

فهذا نوع من التشنيع المصرى الأصيل بلا نزاع ·

وكتاب الفاشوش فى حكم قراقوش أنموذج لكتب الفكاهات المصرية الساخرة ونذكر بعض النوادر المذكورة فى هذا الكتاب ·

كان قراقوش ـ فيما يقول هذا الكتاب ـ جالسا فى كرسى القضاء فجاءة ثلاثة رجال ـ اثنان لكل واحد منهما لحية طويلة وشعر غزير وكانا يتظلمان ضد الرجل الثالث ، وكان هذا الرجل اجرودى ـ بلا لحية وبلا شعر كثيف ـ واشتكى الرجلان من ان الشخص الاجرودى قام بالاعتداء عليهما بالضرب فقال قراقوش :

ـ هذا مستحيل ، اللى حصل انكم انتم اللى ضربتوه ونتفتوا له دقنة ولذلك حكمنا عليكم بالسجن الى ان تطلع دقن الرجل الاجرودى ·

وهناك نادرة أخرى عن قراقوش ·

« فى ذات مرة من المرات كان هناك رجل مفلس مديون وموش عاوز يدفع ديونه · فكروا اصحاب الديون ايه يعملوا فيه ، قالوا احسن طريقة ندفنه وهو حى ـ وفعلا وضعوه فى النعش ، وودوه المدفنة ، وتصادف ان قراقوش كان مارا بتلك الناحية فلما شاهده الدائنون اخذوا يصلون على الرجل الحى الميت وانضم اليهم قراقوش لكن الرجل الحى صاح : الحقنى يا مولاى عاوزين يدفنونى وانا حى ، فالتفت قراقوش الى الواقفين وسألهم :

هل هذا الرجل ميت ؟

فاجابوا كلهم قالوا هذا رجل ميت مية فى المية ، قام قراقوش وشخط فى الرجل الحى وقال له :

« ـ هل تظن انى مجنون حتى اصدقك وحدك واكذب كل هؤلاء الناس ·· يا حفار ·· ادفن هذا الرجل » ·

الحقيقة أن سلسلة الشعراء الساخرين طويلة ممتدة ، لكنها زادت أيام حكم المماليك والاتراك ، واتسعت فشملت اصحاب بعض الحرف ·

من ذلك أنه كان هناك جزارا وكان يسخر من مهنته ومن نفسه ويقول :

ودار خراب بها قد نزلت
ولكن نزلت الى السابعة
فلا فرق ما بين أنى أكون
بها أو اكون على القارعة
تساورها هفوات النسيم
فتصغى بلا اذن سامعة

واخشى أن أقيم الصلاة
فتسجد حيطانها الراكعة
اذا ما قرأت اذا زلزلت
خشيت بان تقرأ الواقعة

ولكن كل الأمثلة الساخرة قالها شعراء **ينطقون بالفصحى ـ فما هو موقف شعراء الازجال فى تلك الفترة الممتدة مئات السنين ؟**

كان موقفهم موازيا تماما لموقف البهاء زهير وابن مكنسة وغيرهم أي كانوا ينشئون الأزجال الساخرة اللاذعة ·

وبعضهم كان خفيف الدم جدا ـ ومثالهم ابن سودون المصرى الذى كان اماما مولعا

بالسخرية وقد وضع كتابه الشهير نزهة النفوس ومضحك العبوس ·

وفى هذا الكتاب نجد ازجالا ، ظاهرها ان الشاعر يتعجب ويندهش لكن من ماذا ؟ انه يندهش من ابسط الاشياء المعقولة · يقول مثلا

عجب عجب هذا عجب
بقرا بتمشى ولها ذنب
ولها فى بزيزها لبن
يبدو للناس اذا حلبوا
من اعجب ما فى مصر يرى
الكرم يرى فيه العنب
والنخل يرى فيه بلح
أيضا ويرى فيه رطب
أوسيم بها البرسيم كذا
فى الجيزة قد زرع القصب
والناقة لا منقار لها
والوزة ليس لها قتب
لابد لها من سبب
حزر فزر ماذا السبب

ويوصف ابن سودون بانه جحا المصرى لانه كان يحب التنكيت والتهرج ويقول الحكمة – ويرتكب الحماقات – اما انه جحا المصرى ، فذلك لانه كان مشهورا بالتشنيع ، وهو نوع حاد جارح من التنكيت ·

ومثل من تشنيعات ابن سودون تشنيعه على نفسه وقد تقدمت به السن فقال :

ولما اذ كبرت بحمد ربى
وصار لمنتهى عقلى ابتداء
بقيت أقول بنه تنو تاته
ونحه ·· كخ ·· وأمبو مم آء

ومثال آخر لتشنيع ابن سودون وكان يتشنع على الصعايدة فى شكل رسالة – جواب – مرسل من شاب صعيدى جاء الى القاهرة ليتعلم فكتب على ظرف الخطاب ما يلى :

« يرسل ويصل ان شاء الله الى دربنا المحروس ببوابة
مفتاحها من السنط ، ويسلم ليد البيت :
ويطالعه الوالد »

أما الجواب نفسه فمضحك جدا يقول فيه الشاب لابيه :

« السلام عليكم عدد ما فى نخيل البلد من أوراق وزبالة ، سلام كثير لا يسعه طبق ولا طبقين ، أطول من حبل الزرافة ، والذى اعرفكم به أنكم كنتم ليتح (يعنى ما زلتم) بالحياة ·

جوز وز فقس الصيف من ديك الوزة وكنتم ارسلتم تطلبوا حبل تنشروا عليه الغسيل ، وقلتوا لنا أنه يكون ثمانية أمتار لكن ثمانية متر بالطول والا ثمانية متر بالعرض » ·

وكنتم قولتولى انى مراتى حبلة فلا تجعلوها تولد قبل ما آجى واذا ولدت قبل ذلك ، فلا يكون الطفل الا ولد فاهمين ! » ·

واستمرت روح الفكاهة والهزل جارية على ألسنة شعراء العامية والفصحى الى العصر الحديث وما دمنا قد ذكرنا ابن سودون – جحا المصرى – وكتابه « نزهة النفوس ومضحك العبوس » فهل نجد فى الظرفاء المحدثين شبيها بجحا المصرى وكتابه المعروف ؟

هناك ظريف ساخر مهرج عاش فى القرن الماضى والف كتابا هزليا شهيرا عنوانه « نزهة النفوس » أما الرجل الساخر نفسه فهو حسن الآلاتى الذى كان يسهر فى مقهى بالحلمية ، وتدور حوله حلقة تضم الوجهاء ، والتجار والظرفاء يستمعون الى اغانيه الهزلية ونكاته وتشنيعاته وكان سريع البديهة جدا ·

حدث مرة وكان حسن الآلاتى قد اصيب بالعمى او سمع رجلا يغنى اغنية من اغانى حسن الآلاتى – وكلما طرب الجمهور قال لهم هذا الرجل الذى كان يقلد الآلاتى :

– شايفين انا زى حسن الآلاتى تماما وعلى الفور علق حسن الآلاتى قائلا :

= عفارم عليك يا بنى يس ناقصك العمى !

واضح ان روح السخرية كانت تبـدو فى أشعار او كلمات بعض كبار الادباء ، فى القرن الماضى والقرن العشرين • فى القرن الماضى نجد ان محمد عثمان جـلال الرجـل الذى ترجم مسرحيات موليير ومنها طبيب برغم انفه ،وحدث انه كان قاضيا فى عهد رياض باشا وفاتوه فى الترقية فابرق الى رياض باشا قائلا :

الخير على الناس عم وفاض
وكل انسان استكفى
وبس نا يا عم رياض
اللى وقعت من قعر القفة •

استمرت روح الفكاهة والسخرية والتشنيع فى أفـواه أدباء القـرن العشرين منهم محمد البابلى وكان ضحوكا جدا ومسرف جدا ، ورهن أطيانه للبنك العقـارى - وفى مرة من المرات كان صالح عبد الحى يغنى أغنيته المشهورة :

أهل السماح الملاح فين أراضيهم

فصرخ البابلى

فى البنك العقارى

وهناك الشيخ عبد العـزيز البشـرى ، وحدث ذات مرة « أنه كان ماشى لابس العمه والجبة والقفطـان واسـتوقفه رجل أمى وقال له : من فضلك اقرأ لى الجواب ده ؟ فقال له : يا ابنى لا مؤاخذة أنا ما اعرفشى أقرا •• فقـال له الرجل الأمى : « بقى لابس عمه وما تعرفشى تقرا •

فوضع البشرى العمه فوق رأسى الرجل الأمى وقال له :

- دلوقت اتفضل انت اقرأ جوابك !

وهناك كثـيرون بخلاف البابلى والبشرى ، منهم الشاعر حافظ ابراهيم والذى كان شحنة من السخرية والتنكيت ، وكان أصدقائه كلهم من الظرفاء مثله ومنهم امام العبد وكان أسود اللون • وفى ذات مره كان حافظ ابراهيم يسير مع امام العبد ، ورأيا سيدة جميلة جدا فقـال العبد لحافظ :

- شايف الست الحلوة دى !

فأخذ حافظ امام العبد بين أحضانه وقبله قال امام العبد :

- ايه اللى بتعمله ده

حافظ قال له :

- بابوس الأرض بين يدى الجمال •

وأشار حافظ الى امام العبد باعتباره أسود مثل الزفت المسـتخدم فى رصف أرضـية الشوارع •

ورغم ان أحمد شوقى أمير الشعراء كان له اعتباره ووقاره لم يكن بعيدا عن هذه الدائرة من الظرفاء وكتب أغـانى بالعاميـة غناهـا محمد عبد الوهاب وكذلك شنع على رجل ظريف آخر اسمه الدكتور محجوب ثابت كان يركب سيارة قديمة فنظم شوقى أبياتا ساخرة يقول فيها - ويذكرنا بالبهء زهير - قال شوقى :

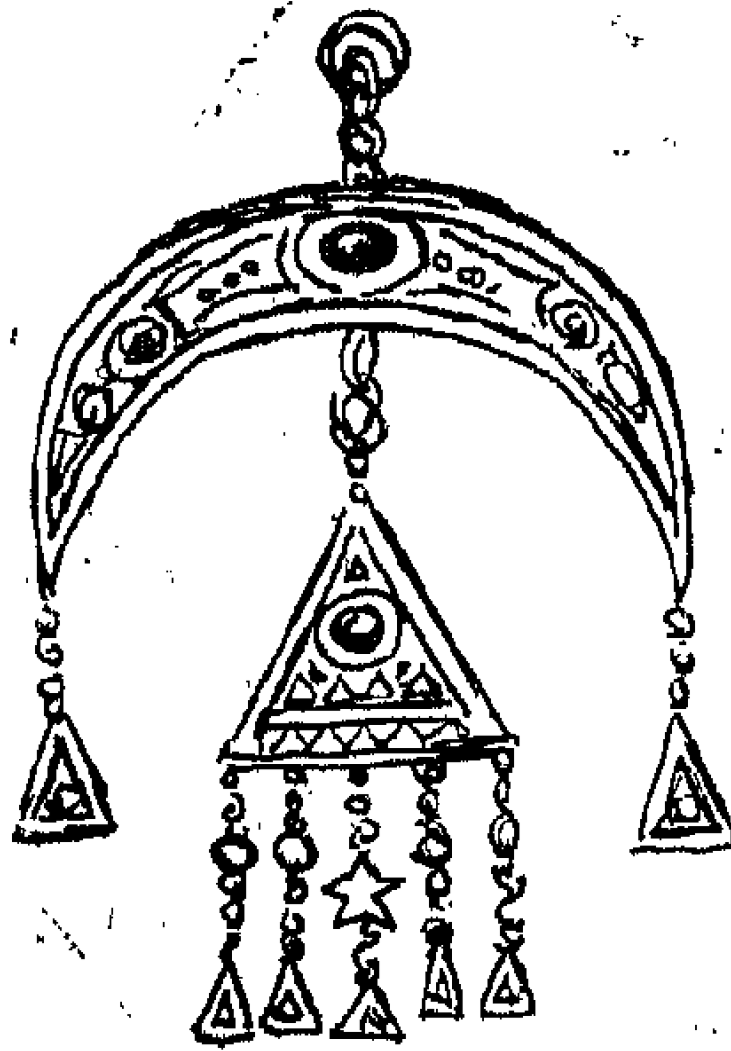
لكم فى الخط سيارة
حديث الجار والجارة
اذا حركتها مالت
على الجنبيين منهارة
وقد تحرن أحيانا
وتمشى وحدها تارة
ولا تشبعها عين
من البنزين فوارة
وفى مقدمتها بوق
وفى المؤخرة زمارة
وقد تمشى متى شاءت

وقد ترجع مختارة
قضى الله على السواق
أن يجعلها داره

ولكن ما هى العلاقة بين سخريات الظرفاء المثقفين كالشعراء الذين ذكرناهم وبين السخريات فى المأثور الشعبى ؟

هذه علاقة ذات اتجاهين ، فالشعراء والأدباء والفنانين المثقفين الساخرين كانوا يستخدمون نكاتا شعبية ، وتوريات شعبية ، وصورا شعبية وكانوا يبتدعون صورا بلاغية ساخرة تنتشر بواسطة المطبعة فى شكل كتب أو مجلات مضحكة هزلية ، لا تلبث مادتها أن تمتزج بنكات الشعب وسخريات العامة .

ومن الملاحظ ان المثقفين من الظرفاء وأهل الفكاهة كانوا يلتزمون بطراز واحد أو طرازين من الكلام : الشعر والنثر الفصيح القريب من العامة أو العامى الخالص . ولكن كان بعضهم يستخدم قوالب السخرية الشعبية ومنها قالب الادباتية الذى برع فيه عبد الله النديم — ونشر العديد منه فى أزجاله السياسية والاجتماعية بالتنكيت والتبكيت » . وكذلك استخدم يعقوب صنوع فى صحفه أبو نظارة وأبو صفارة وأبو زمارة والحاوى الكاوى الخ .



التـــراث الشـــعبى والأوبـــرا

صفوت كمال

ارتبـــط فن الأوبرا منذ نشــــأته بموضــوعات من الأســـاطير والحكايـــات الشعبية أو بعناصر من التراث الشــعبى لكثير من المجتمعات ‥ وكأن فن الأوبرا بعناصره الفنيـــة المتميزة ، المتكاملة ، من موسيقى وغناء وأزياء وديكور ، هو افضل وسيلة للتعبير عن هذا التراث الانســانى العريق ، الذى يجمع بين الخيال وأحـداث التاريخ أحيـــانا ‥ كمـــا تتداخل فيــه المعتقدات مع مفاهيم القيم العليا فى أحيان أخرى ·

كمـــــا أن فن الأوبرا بتقــــاليده الراســـخة ، وعروضـــه الفخمة ، وثراء اخراجه الفنى ، يعطى للعمل المســـتوحى من التراث الانسانى ، ابهارا فنيا خاصا ·

وكان افتتاح « دار الأوبرا » أو المسرح الكبير بالمركز الثقافى القومى بالقاهرة بعروض من فن « الكابوكى « اليابانى ، الذى قدم لأول مرة خارج اليـــابان ، تقديرا من اليابان لحضـــارة مصر ، وأصالة قيمها الثقافية والفنية ، كان هذا العرض هو تعبير آخر عن ضرورة التواصل الثقـــافى بين منابع الحضارة فى العالم ‥ وهذا العرض الفنى من المسرح اليابانى له خصائصه وتقاليده فى فنون الأداء المسرحى والغنائى ، يحتـــاج الى معرفة تاريخية وفنية بأصوله وأشــــكال أدائه ·

ثم من المدة ٢١ ـ ٢٣ ديسمبر قدم مصـــمم الرقص الألمانى « نوربرت سيرفوس » عرضـــا راقصا دراميا على المسرح الصغير بالمركز الثقافى القومى ، مســتوحى من الأسطورة الاغريقيـــة « سيزيف » البطل الذى غضبت عليه الآلهة ، والذى ظل مستميتا وهو يدفع الحجر أمامه الى أعلى الجبل ، كما حكمت عليه الآلهة بفعـــل ذلك ‥ وكلمـــا اقترب من القمة انزلق الحجر نحو سفح الجبل بقوة وسرعة ‥ ومع تتـــابع المحاولة للصعود بالحجر تخور قواه ويفشـــل فى تحقيق مسعاه ‥ وقد شارك فى هـــذه المسرحية الراقصة خمس راقصات ، وراقص فى عرض فنى حديث ، يخرج من اطـــار العروض التقليدية الى اطار العروض التجريبية ·

كما قدمت فرقة باليه القاهرة عرضا دراميـــا آخر ،لنفس المصمم الألمانى «نوربرب سيرفوس»، مستوى من ملحمة جلجامش البابلية القديمة ‥ وتدور احداث تلك الملحمة الأسطورة حول البطل

جلجامش الذى يقوم برحلة يتعلم خلالها الحياة.

وكان لجلجامش صديقا يحبه هو أنكيدو .. وهو مخلوق أسطورى نصفه انسان ونصفه الآخر ثور . ويمثل أنكيدو الجانب الآخر من جلجامش ، ويسعى جلجامش فى رحلته الطويلة التى يتعلم منها أن الحرية لا تتحقق الا بمدى فاعلية الانسان .

وقد قدم هذا العرض مجموعة من راقصى فرقة باليه القاهرة باشراف عبد المنعم كامل . وكلا العرضين سيزيف وجلجامش لهما طابعهما الخاص الذى يجعل من الرقص حوارا .. ويجعل من التعبير الدرامى حركة مسرحية راقصة.



مديرة فرقة الهند للرقص الشعبى

ويثير العرضان قضية هامة فى العروض الدرامية المحدثة عن أهمية استلهام التراث الشعبى فى الأعمال الفنية الجديدة والى أى مدى تكون حرية الفنان فى استلهام هذا التراث .

أما فى المدة من ٢٥ ـ ٢٦ يناير ١٩٨٩ قدمت فرقة الهند للرقص الشعبى عرضا لأنواع من الرقص التقليدى الهندى قدمته السيدة **سميثا شاسترى** وكذلك ألحانا من الموسيقى الشعبية والتقليدية قدمتها فرقة **ماهيلا تالافاديا** وقد قدمت السيدة « سميثاشا سترى » عدة لوحات من الرقص الهندى الذى يسمى **كوتشى بودى** الذى يجمع بين الرقص الفولكلورى والرقص الكلاسيكى حيث يقوم الراقص عادة بمحاكاة التماثيل الهندية فى أوضاعها المختلفة التى تصور الآلهة .

وقد تميزت رقصات السيدة **شاسترى** ليس فقط بقدرتها الايقاعية الحركية كأستاذة لهذا الفن التعبيرى الحركى ، بل أيضا بقوة التعبير الدرامى الذى يتمثل فى حركات الأيدى وايماءات الوجه والرأس .. كما لعب الخلخال الهندى الذى يتكون من مجموعة جلاجل صغيرة تعطى رنينا ايقاعيا خاصا دورا فنيا فى اعطاء الحركات الايقاعية وصوت الموسيقى المصاحب لهذه الايقاعات طابعا فنيا متميزا .

كما شكلت الأزياء والحلى وأدوات الزينة ، وطريقة التجميل ، عاملا أساسيا ، فى اعطاء الحركات الراقصة بعدها التاريخى الفنى .

ففى الرقص الهندى تتعمد الراقصة أو الراقص الوقوف لحظة فى وضع خاص .. للتعبير عن مهارته فى القدرة على محاكاة وضع معين لتمثال معين من تماثيل أحد الآلهة الذى يعبر عنه فى رقصاته أو رقصاتها .

والرقص الهندى بطبيعته وأصوله التاريخية هو أداء درامى يحمل فى مدلولاته التاريخية ودلالاته الفنية دراما الشعر الغنائى المصاحب له كما يحمل فى مضامينه التعبيرية : دراما القصة الأسطورية التى يرويها الراقص أو الراقصة بالحركات الايقاعية مع ما قد يرويه الراوى المصاحب للعرض من شعر وغناء .

وهنا تكتمل أمام المشاهد الرؤية الفنية الدرامية ، فيتحول الرقص الى دراما ، وتتشكل الدراما من خلال حركات الراقصين . أما الفرقة

الموسيقية بآلاتها الشعبية والتقليدية ، فقد قدمت مجموعة من الألحان الهندية والايقاعات والآلات الموسيقية التى يرجع تاريخها الى عشرات القرون · وكانت فى أدائها الفنى تعطى احساسا عميقا بحيوية التاريخ الهندى ·· وكيف أن الفن بأصالته الراسخة هو التعبير المباشر عن ثقافة أى أمة ·

ثم فى المدة من ١٣ ـ ١٦ فبراير ١٩٨٩ قدمت فرقة أندونيسية عرضا رائعا لسبع رقصات شعبية من مناطق مختلفة من أندونيسيا وقد قدمت فى كل ليلة ثلاث رقصات ثم بعد تقديم هذه الرقصات تقدم الفرقة عرضا فنيا متكاملا عن ملحمة رامايانا الذى حمل عنوان ، **« الملحمة الكلاسيكية لباليه رمايانا الكبرى »**

وفى الواقع ان الرقصات التى قدمت قبل عرض هذا الباليه المستوحى من ملحمة «رمايانا» كانت مهمة جدا لتهيئة ذهن المشاهد الى نوعية وفنية الموسيقى والرقصات الأندونيسية ·

ومن الرقصات التى أثارت انتباه الجمهور رقصة طائر « **الميراك** » الطاووس وهى من غرب جاوا وتؤديها خمس فتيات جميلات من منطقة **بارهياغا** وهذه الرقصة تمثل حياة هذا الطائر الجميل بريشة الملون ·

وقد قدمت الراقصات بضركاتهن الرشيقة الدقيقة ، وبأزيائهن الحريرية الملونة ، صورة ولوحة فنية تشكيلية رائعة ، وكأن الراقصات مجموعة أنغام موسيقية متداخلة فى تكوينات لونية ·

كما أن الرقصات الأخرى التى قدمتها الفرقة (٤ فتيان وست فتيات) حملت لنا تعبيرات أخرى عن التراث الشعبى وألعات الأطفال وأشكال الرقص من مقاطعات مختلفة فى أندونيسيا ·

والرقص الأسيوى بصفة عامة لا ينفصل عن التعبير الدرامى ·· فالموسيقى مع الرقص مع الأزياء تعبر كلها معا عن الفعل الدرامى ·· فالرقص من بدايته الى نهايته يحكى شيئا ·· سواء أكان ذلك من خلال لوحة حركية واحدة أم من خلال مجموعة من اللوحات المتنوعة المتتابعة التى تخرج بنا من اطار المهارة فى الأداء الحركى الفنى ، الى مجال الأداء الدرامى الذى يتوسل بالحركة كوسيلة للتعبير عن موضوع محدد ·

« ومن الملاحظ أن الرقصات الجاوية يقوم بأدائها رجل وامرأة حيث تقوم المرأة بحركات رقيقة ومقيدة ، فى حين يقوم الرجل بحركات أكثر تحررا · بل ان الراقصة عندما تؤدى دورها لا يجوز لها أن ترفع قدمها الا فى حالة قيامها بدور المشى أو الطيران · واذا أرادت أن تخطو خطوة ، فعليها أن ترفع كعبها قليلا · واذا أرادت أن ترفع يدها فيكفيها رفع الكف · وعندما ترقص فهى تثنى جسدها على هيئة تسمح لها بالانحناء · أما الراقص فله أن يتحرك بحرية أكثر · »

وقد كانت ملحمة رامايانا · بموسيقاها ورقصاتها وأزيائها واقنعتها تعبيرا فنيا متكاملا عن التراث الشعبى الأندونيسى · وتدور أهم أحداث الرمايانا ــ **أى حياة راما** ــ فى الصراع بين راما **ورافانا** (الملك الشيطان) ووفاء « **بهاراتا** » شقيق راما ·· وكيف استطاع راما أن يخلص زوجته من أسر رافانا لها · كما رفض عشق « **سورباناخا** » أخت « رافانا » له ·· كما تروى الملحمة كيف عاون ملك القرود راما فى الانتصار عى رافانا ·· وكيف أعلن راما فى النهاية طهارة زوجته التى أسرها « رافانا » الشيطان ·

والملحمة غنية بالمواقف الدرامية والأحداث والصراعات وتعتبر من أكمل وأقدم الملاحم الانسانية وتتكون من أربع وعشرين ألف بيت من الشعر مدونة باللغة السنسكريتية ومن المحتمل أن يكون الشاعر يوغسفارا هو الذى كتبها فى أوائل القرن العاشر ·

وملحمة الرمايانا فى تصويرها لحياة البطل راما فانها تصور مجموعة من القيم والفضائل التى يجب أن يراعيها الانسان فى حياته ... وأهمها « الوفاء » فراما وفى لأبيه . وشقيق راما وفى له .. وراما وفى لزوجته ، يرفض عشق أخت رافانا له ، كما ترفض زوجته سينتا عشق رافانا لها .. وتنتهى الملحمة بانتصار الخير « راما » على الشر « رافانا » .

وهكذا حفل برنامج عروض الأوبرا لهذا الموسم حتى الآن (مارس ١٩٨٩) بعروض من آسيا ، تشرف علينا فى اطار فنى يجمع بين أصالة الابداع وحداثته فى آن .. وهى عروض تغاير ما اعتدنا عليه من عروض فن الأوبرا بصيغته الأوربية ، وطابعه الايطالى التقليدى. **ولكن فى الأوبرا هو فى النهاية عمل موسيقى غنائى راقص .**

ولكل شعب أسلوبه الخاص فى التعبير الموسيقى والغنائى والايقاعى الحركى .

***

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليره لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للافراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

لعب الأطفال الفخارية والخزفية

وانعكاساتها على فنوننا الشعبية التشكيلية المعاصرة

د . مها محمود النبوى الشال

اذا تتبعنا الحركة الفنية التشكيلية الشعبية فى مصر القديمة نجد أنها لم تغفل ضمن تراثها المتشعب التعبير عن لعب الاطفال مستخدمة فى ذلك التعبير من الخامات التى تختلف فى درجات صلابتها وليونتها وقوتها وكذلك فى يسرها ورؤيتها وقد راعى الفنان المصرى القديم بأفقه الواسع ونظرته الثاقبة صلاحية اللعبة للاستخدام التعليمي والتربوى والاجتماعى ، وكذلك الظروف التى يحيط بالطفل ، كما وجه عناية خاصة الى انتاج اللعب التى تستثير اهتمام الأطفال بقدر أوفر والتى تدفعهم الى الرغبة فى اقتنائها والتعامل المعنوى معها على أنها كائنات حية تلعب دورا فعالا فى حياتهم اليومية وفى علاقاتهم الانسانية مما يقودهم الى الاحساس الاجتماعى والشعور بالمسئولية ، كما أدرك أثر اللعبة علميا وثقافيا وتربويا فى محيط الناشىء وفى ترابطه بأقرانه وأنداده •

وكان البعض يظن أن خامة الصلصال لا تصلح فى انتاج لعب الاطفال حيث أنها بعد حريقها الاول (بسكويت) قد تتعرض للكسر السريع أكثر من غيرها من الخامات الاخرى كالخشب والمعادن وانها تتعرض للتلف ، وأن هذا يتنافى وقبول الطفل للتعامل الطويل الاجل بهذه اللعب المنفذة بالصلصال • غير أن هذا الاتجاه الفكرى قد ثبت بطلانه ، لأن الطفل بحكم تكوينه البدنى والنفسى يميل عادة بفطرته الى محاولة التعرف الى المجهول ويحرص فى الوقت نفسه كثيرا ما يخضع للنظرية التربوية المعروفة ، نظرية الحل والتركيب ، مع حرصه فى الوقت ذاته على الاحتفاظ بلعبه والاعتزاز بها والعمل على صيانتها من التلف والعطب ، وأصبحت اللعبة الفخارية والخزفية من أهم اللعب وأحبها وأقربها الى نفسه والى وجدانه •

لهذا عنيت الحضارة المصرية القديمة بلعب الأطفال المنفذة بالطين وهو خامة محلية ورخيصة وشديدة الصلاحية عن طريق التشكيل اليدوى فضلا عن أنها من أهم مصادر الاثارة لدى الطفل

(★) راجع : د• مها محمود النبوى الشال ، « لعب الأطفال الفخارية والخزفية فى تراثنا الفنى والافادة منها فى تعليم الخزف » ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، ١٩٨٧ •

الذى يتخذها وسيلة للتسلية والتلهى واستغلال وقت الفراغ بما هو كامن فيه بالفطرة من قدرات ابداعية تنمو معه كلما خاض غمار تجاربه ومارس انتاجه العملى مما يمهد له السبيل لمعرفته بيئته التى تشتمل على هذه الخامة المحببة فيقبـــل على معالجتها برضا وقابلية وحماسة وشغف ٠

وقد تم العثور على كثير من لعب الاطفال فى ثنايا التراث المصرى الشعبى القديم التى تـــم انجازها بخامة الطين على هيئات متعددة الاشكال والهيئات تعبر عن أنواع مختلفة من فصـــائل الحيوانات والطيور والعناصر الآدمية ذات السمات الخاصة التى لها صبغتها الفريدة المتميزة التى تقوم على المحاور التالية :

● الملامح البارزة فى لعب الاطفال الشـــعبية المصرية القديمة :

١ ـ الرقة والبساطة فى تكييف الاشـــكال العامة للعب من خلال عنصر التعبير والأداء الفنى الذى يلتزم به الفنان المصرى القديم جريا عـــلى سجيته ووفقا لمثاليته ٠

٢ ـ المبالغة التى نلحظها دائمـــا فى بعض الاجزاء التى تكون لها أهمية خاصة لدى الفنان دون سواها فتحظى بالتركيز والايضـــاح وفى البؤرة الاساسية ٠

٣ ـ شـــيوع الجوانب الرمزية التى يأتنس بها الأطفال بخاصة ويميلون الى سبر أغوارها وتلمس موحياتها ٠

٤ ـ ابعاد بعض التفاصـــيل الجزئية التى ليست فى مركز المنظور المباشر لدى الفنان ، والتى تغنى عنها النظرة الكليـــة الشاملة التى يتوخى الفنان ابرازها على حساب ما عداها مـــن الاجزاء التى ليست محـــط بصره ولا محـــل بصيرته ٠

٥ ـ السعى الملموس الى تأكيد الاوضـــاع المثالية فى أكمل صورها الجمالية واتمها ٠

٦ ـ العناية القصوى بتكوين الاشكال العامة ومضامينها ، وعدم اللجوء الى الحليات الزخرفية على سطوح اللعب الا حين تقتضى الضرورة ذلك بعد مراعاة طبيعة تركيب هذه السطوح ومـــا يناسبها من عناصر التصميم الحتمية ٠

٧ ـ الاقتصار على الاجزاء الرئيسية التى تقوم عليها صياغة اللعبة بلغتها التشكيلية وبالتـــالى التغاضى عن كل ما ليس بضرورة منها مع ابراز جوهر التلخيص الواعى حتى لا يتسرب الملل الى من يتعامل واللعبة التى يفترض فيهـــا الجذب السريع والتأثير المباشر ٠

٨ ـ تجمع اللعب المصرية الشعبية التراثيـــة القديمة بين اللعب الفخارية التى حرقت حرقة أولى (بسكويت) واللعب التى طبقت عليهـــا بطانات حمراء وسوداء من جانب آخـــر ، ثـــم صقل بعض الاجزاء وترك أجزاء أخرى دون صقل ومن شأن هذه الاساليب أن تثرى عملية الانتاج من خلال هذا التعدد الذى يدعـــو الى التأمل والتفكير العميق ٠

٩ ـ تنطوى الاشكال والنماذج الفخـــارية والخزفية الشعبية فى مصر القديمة على وعـــى كاف ومعرفة تامة بالأسس والأصول التقنيـــة والاساليب التشكيلية مع ارتفاع مستوى الاداء وانتقاء الهيئات وتماسك البناء ورسوخ الكتلة ٠

١٠ ـ لجأ الفنان المصرى القـــديم الى أنماط لتشكيل المتلاحم والبعد عن الزوايا الحادة توفيرا للسلامة العضوية أثناء القيام بتداول اللعـــب واستخدامها حتى لا يتعرض الاطفـــال الى بعض الاخطار التى تنجم عادة من هذه الزوايا الحـــادة وهذا الاسلوب التقنى لم يغب عن الفنان المصرى ووضعه موضع الاعتبار عند معالجته التقنية ٠

١١ ـ من خلال متابعتنا لطبيعة هذا التراث الممزوج بالملامح الشعبية المصرية القديمة فاننـــا نقع على مجموعات هائلة من القوالب المصنوعة من الفخار تصـــل الى أكثر من عشرة آلاف قالب فخارى بالاضافة الى بقية كبيرة من العجينة المعدة التى تصب فيها عالقة بجوانبها حيث كانت خامة الطين هى احدى المواد الهامة فى تاريخ التشكيل الفنى ذى الصيغة الشعبية نظرا لجودتها وأيونتها وسهولة لصياغة التشـــكيلية لملاءمتها وســـهولة معالجتها وصلاحيتها للأغراض التقنية الوظيفيـــة فى حياة الشعب اليومية واحتياجاته الاساسية ٠

١٢ ـ ليس ثمة شك في أن هذه المجموعة من اللعب الشعبية كانت تحمل في ثناياها آثارا تربوية وتهذيبية واجتماعية وقومية أمكن الكشف عنها أثناء تعامل الاطفال معها وتداولها بين أيديهم وفى مجالات الترفيه والترويح بما يترتب على ذلك من تعاطف وخبرة ومعلومات وسلوكيات وانطباعات خاصة ٠

● **النتائج التى تنعكس على الاطفال من خلال صياغتهم للعبهم المفضلة :**

١ ـ التوصل الى أعداد ضخمة من نماذج للعب منوعة التصميم والهيئات والافادة من العناصر البيئية وموحياتها التى تشد اهتمام الاطفال وتشجعهم على تقصيها واختيارها وعدم الاقتصار على أشكال محدودة متكررة ، فى الوقت الذى نلمح فيها كفالة الحرية التعبيرية والانطلاق من عقالها مع توافر السيادة التشكيلية القائمة على الاختزال الواعى والشخصية المتميزة الى روح التبسيط البليغ الذى يؤكد الصفات الجمالية ٠

٢ ـ اخضاع العملية التقنية التى يمارسها الفنان بالطرق والأساليب الجمالية والوظيفية المعبرة للعنصر المطروق وصولا الى هدف محدد مرسوم وغاية مقصورة لذاتها بالاسلوب السهل الممتنع القائم على الثقة بالنفس والشعور بالذات٠

٣ ـ تحدى النسب المتعارف عليها فى الاشكال والعناصر الطبيعية المألوفة ، واكساب اللعب فى تراكيبها الهيكلية ، وكسوتها الخارجية ، من وحى تفكير الفنان المبدع والطفل ، ويتجلى هذا فى بعض المبالغات التى يجريها الفنان على بعض أجزاء من اللعبة وعلى سطوحها ارضاء لشعوره وايمانا بجدوى عمله الذى يمارسه وتحقيقا لرؤيته الداخلية المتعمقة وتجاوبا وما يراه بمنطقه وما يحسه بموازينه الذاتية ٠

٤ ـ السعى الحثيث نحو تأكيد الطابع الشعبى المصرى النابع من طبيعية الحياة من حوله واستجابة لما تمليه البيئة من جمال شكلى متميز، ومن نفحة تعبيرية لها خصوصيتها التى لا يخطئها النظر ، ولا يند عنها الحس المشتق من ثناياها ومن دلالاتها التعبيرية ، ومن فحواها الشعبى المتفرد بسماته وخصائصه ٠

٥ ـ شيوع الرمز والملمح والجاذبية المحلقة من بين تلك الظواهر والنتائج التى تنبعث خيوطها وأضواؤها من لعب الأطفال الخزفية الشعبية التى تدور عادة فى تلك المعانى والأخيلة الدقيقة التى تساعد الأطفال فى تعميق الادراك وتقوية الملاحظة وسرعة البديهة ونمو الفكر ، وهى أمور أصيلة فى المكونات العامة للطفولة المتجددة فى مسارها المطرد وآفاقها الرحبة ، وتلبية الحاجات اليومية التى لا محيص عنها فى تكامل النفس الانسانية ٠

٦ ـ احداث المزاوجة المشروعة بين الأشكال الكلية والهيئات العامة مع ما تتطلبه أحيانا من قيم زخرفية مشروعة والتى تؤلف بينها الاحساس بالمضامين الكلية التى تتناول العناصر والوحدات الهندسية والعضوية التى تجمع بين جمال الهيئة وتناسق السطوح وتأكيد العلاقات بين الجزء والجزء الآخر من خلال البنية الشكلية العامة لاحداث التزاوج المعنوى والوصف لتحليلى بروح التضامن والتماسك والانسجام ٠

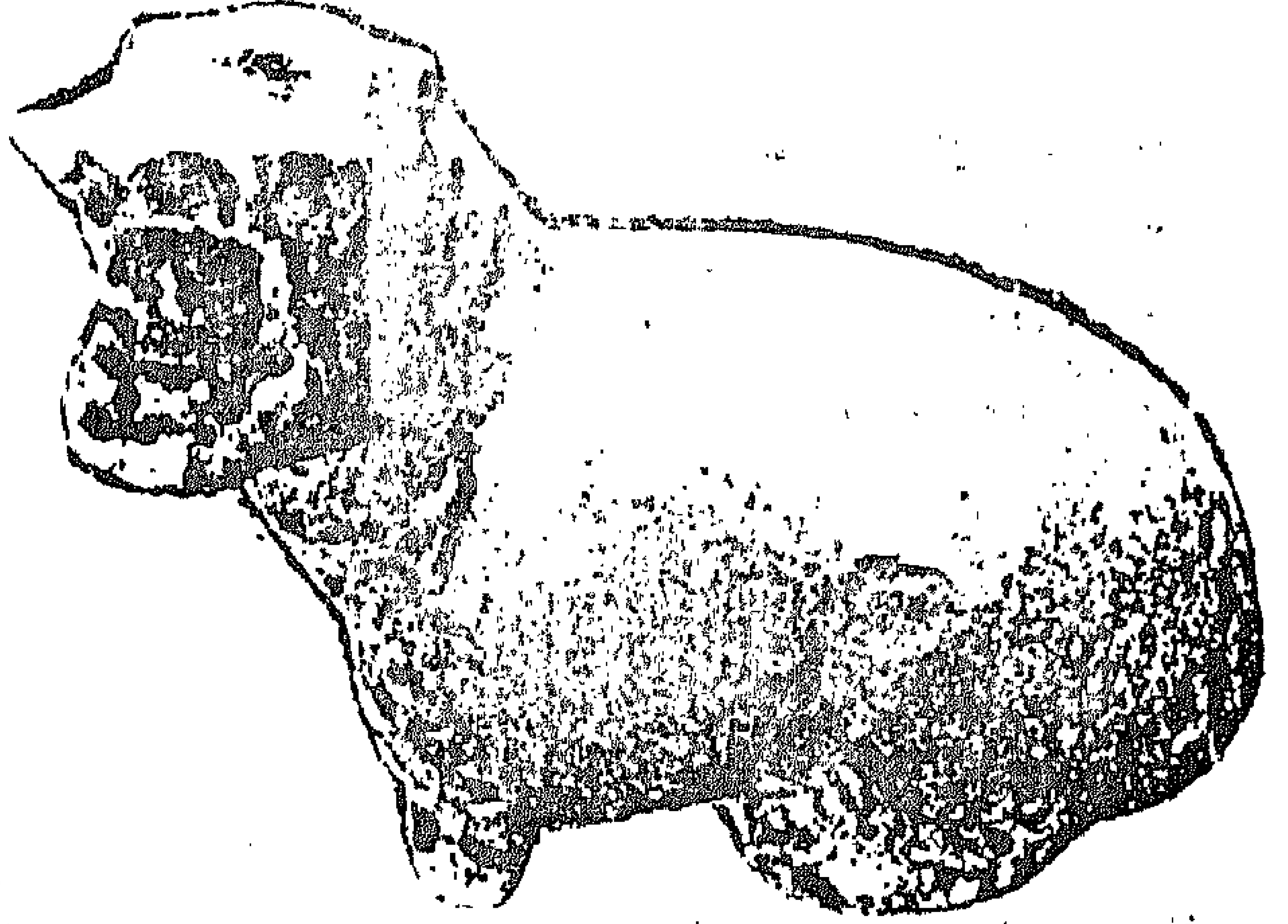
٧ ـ وضوح الرؤية فى الجوانب الفطرية التى عاشت فى أصلاب الشعب بصدقها وحيويتها وأمانيها وتلخيص القيم التاريخية التى عاش فى رحابها شعب مصر العريق على مر التاريخ الانسانى الطويل ، ومن هنا تثبت الهوية المصرية الشعبية على مدار الزمن برغم الأحداث الثقال والمتغيرات التى تطرأ على المجتمع ، ولكنها مع ذلك تظل عملاقة وطيدة الأساس قوية الملامح « يهرم الدهر وهى فى عنفوان » عن طريق ما تعطيه بسخاء

وهى فى عنفوان » عن طريق ما تعطيه بسخاء

وسعة يمدها بالقدرة على الاستمرار والدوام والثبات والحيوية ٠

٨ ـ عرف المصرى القديم أهمية اللعب القصنوى فى دنيا الأطفال فاتخذ منها أسلوبا يعتمد فيه على التربية المثالية والتوجيه الراشد الواعى وتعهدها بالخصب والنماء ، وقدم منها الكثير من الأمثلة والنماذج الحية الطريفة وأتاحها لتكون بين يدى الأطفال حتى تظل أمامهم نورا ونبراسا يهدى الى معالم الطريق ، فضلا عن تنمية الجوانب

الخلقية والسلوكية بما يتولد عنها من ضروب العلاقات والوشـائج الطيبة والاحساس بالود والاحترام والتعاطف ، وكانت بحق نبعا لأخيلتهم ومنارا لتفكيرهم ونبراسا يسيرون فى ضوئه وعلى دربه بطاقة خلاقة وحماسة شديدة ، وذلك عن طريق العمليات التدريبية والممارسات العمليـة لبث حبوب اللقاح المؤثرة فى ضمير الانسـان المصرى والتواءم مع عناصر بيئته المحلية .



٩ ــ لم تكن الممارسة العملية وحدها هى بيت القصيد فى الحياة المصرية الفنية الشعبية ولكن كان التركيز على ما وراءها من خبرات تحصيلية، ومن هنا التقى النظر بالعمل والتنفيـذ بالفكر والأداء التطبيقى بالمضمون الثقافى ، وهنا يلتقى الجسنيان الفكر النظرى الوعى الذهنى ومن ثم تتحقق الفائدة المشتركة كنتيجة حتمية فى هـذا الاقتران .

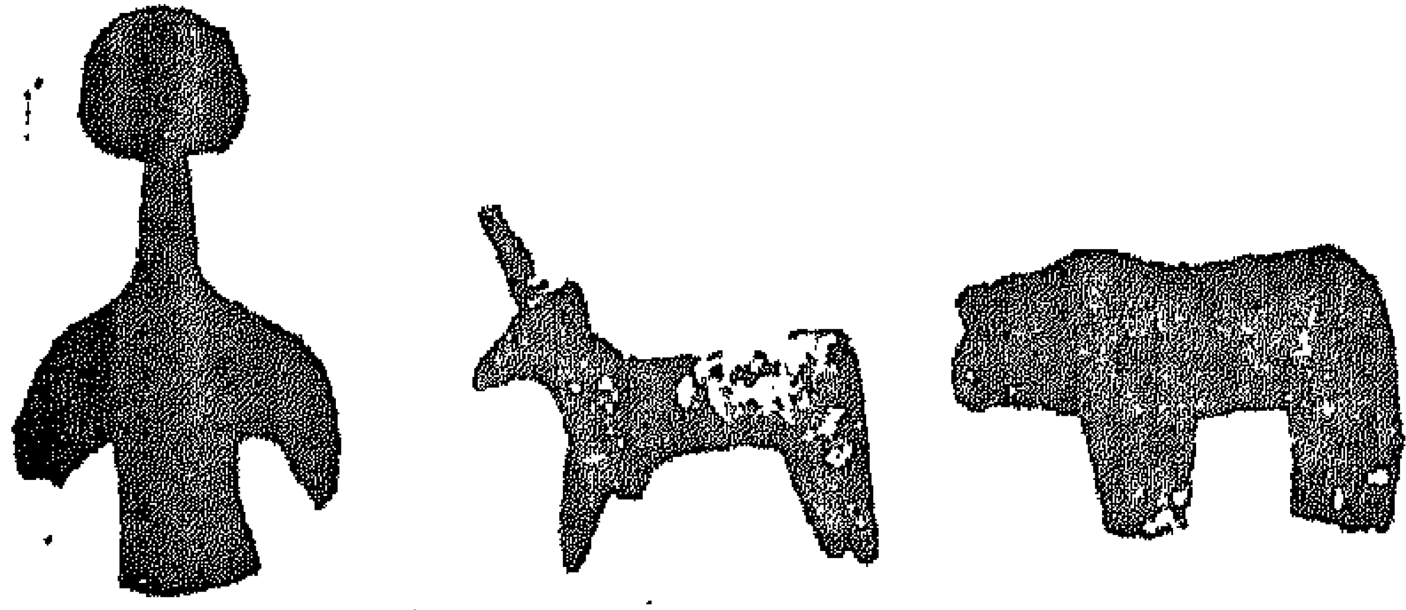
١٠ ــ ركز الفنان المصرى القديم على التوفيق بين تمثيل المظهر الشكلى الجمالى مقترنا بالجوهر الوظيفى اثراء للمنتج فى شكله ومضمونه معا، وهذا يتطلب جهدا خاصا غير عادى لتحقيق هذا التوازن بصورة متناسقة وبنظرة مكتملة .

١١ ــ توافر المعـانى والقيـم التربوية التى ترتبط بكيان الفتاة من جهة وبالفتى من جهـة أخرى فى تحديد نوعيـة اللعب الملائمة لكل منهمـا ، وتحقيق الوحدة والتآلف والتـوافق والتجانس الفكرى الذى يقـوم بين الطرفين ، وما يتمخض عن ذلك من تعارف وانسجام وتعاون ومشاركة ايجابية ، وكل هذا يتم عن طريق هذا الوسيط الذى يمزج بين العنصرين ويربط بين الطرفين .

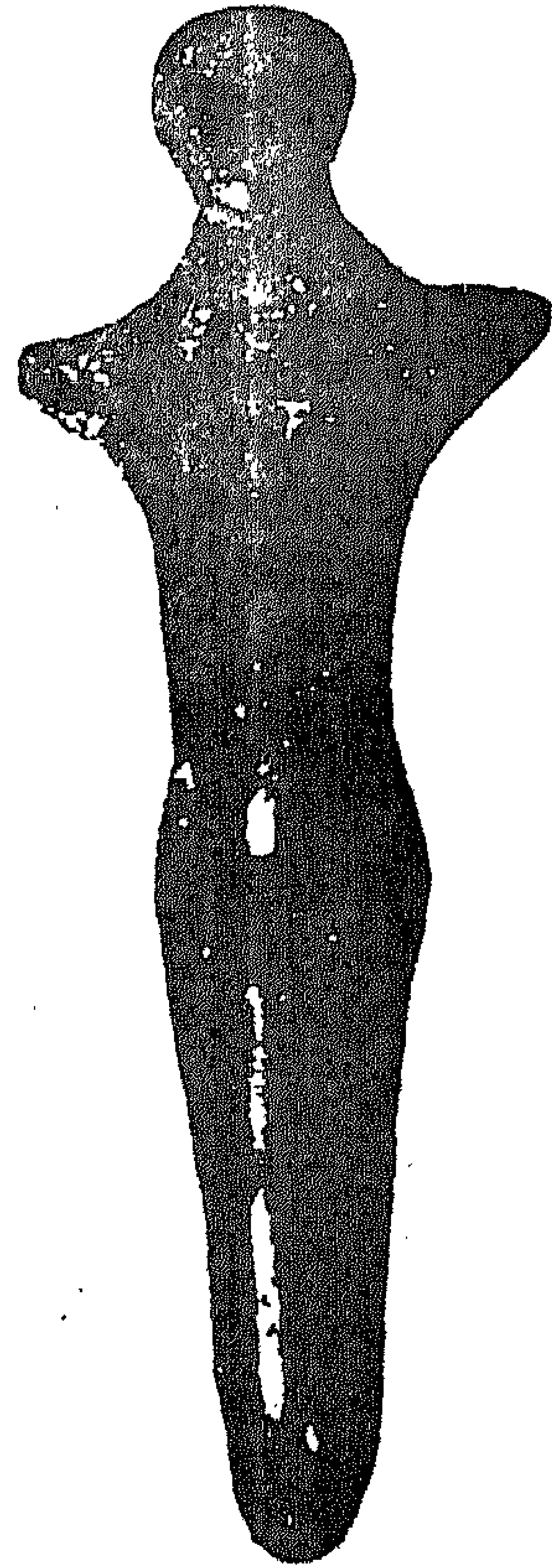
١٢ ــ نمو المعلومات النظـرية والخبـرات التقنية على خط متواز وعلى قدم المسـاواة من خلال الممارسـات اليومية واسـتغلال عنـاصر البيئة أفضل استغلال ، بحيث يتسنى الجمع بين مقتضى العوامل التراثية بأصالتها وعراقتهـا ومتطلبات المعاصرة الصـحيحة بجاذبيتها التى لا تخضع للعمل التقليدى الذى يقوم على الآليـة والمحاكاة الفجة ، ومن ثم يكون أخذنا من الماضى سيادة وارادة مستقبلية مصـحوبة بصياغـة ابتكارية عصرية تتفق ووجدان الشـعب وتتمشى واحتياجاته الراهنة .

● الأصداء والانعكاسات التى تتمخض عنهـا لعب الأطفال وأثرها فى طلاب الكليات الفنيـة المتخصصة :

بعد أن دامت الباحثـة بعرض مجموعة من السمات التى تميزت بها لعب الأطفال الفخارية « الخزفية الشعبية التى تميزت بها الحضـارة المصرية القـديمة ، وكذلك النتائج التى أمكن الوصول اليها ، تنتقل بعد ذلك الى تحـديد الوسائل والأسس والأساليب التى يتسـنى استيعابها كدروس مستفادة من أجل هـذه الغاية ، فقد بدأت بنفسها بمحاولة تقديم بعض النماذج للعب التى نفذتهـا شخصيا بأسـلوب مبسط ثم عرضت تجربتها على طلاب وطالبـات البكالوريوس بالكليـة للاذلاء بدلوهم فى هـذا الدلاء من خلال خطة عملية سارت على النحـو التالى : ــ تقديم بعض نماذج من لعب الأطفـال الشـعبية عن طريق جهـاز عرض الشرائح المتضمنة لأنواع مغايرة من هـذه اللعب ممـا أبدعها الفنـان المصرى القـديم للوقوف على مظاهرها النوعية واستلهامها لمعالم هذا التراث . وفى الخطوة التاليـة كلفت الباحثـة طلابهـا

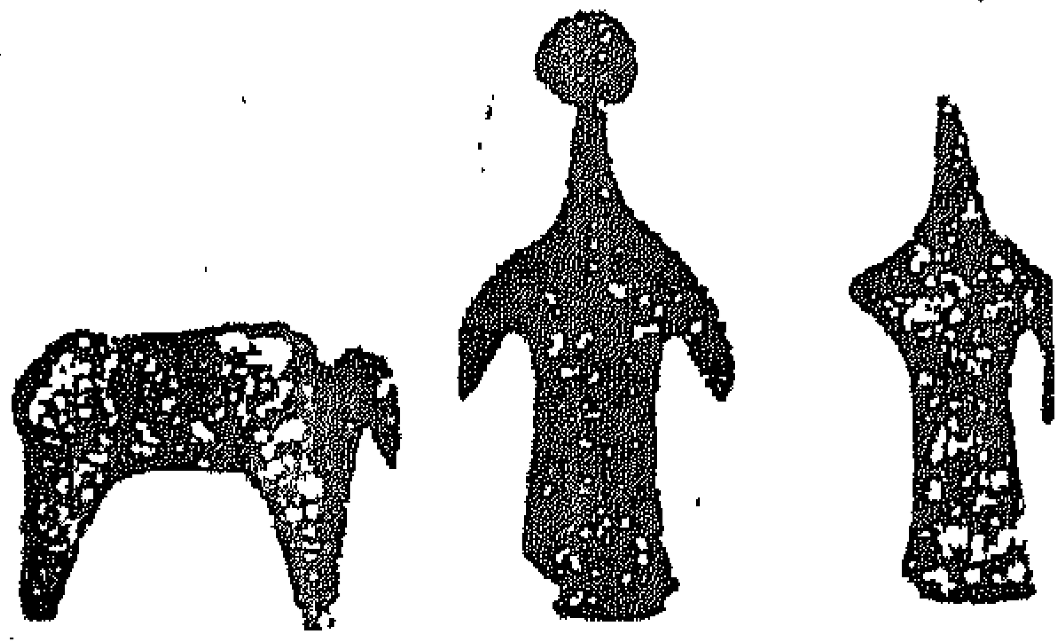


لعب فخارية لحيوانات وعروسة من تراثنا المصرى القديم روعى فيها البساطة الشكلية والهيئات العـامة والاطـراف المتماسكة ٠



فى مسحة تجريدية واحساس بالكتلة مع الثبات والاستقرار ٠

***



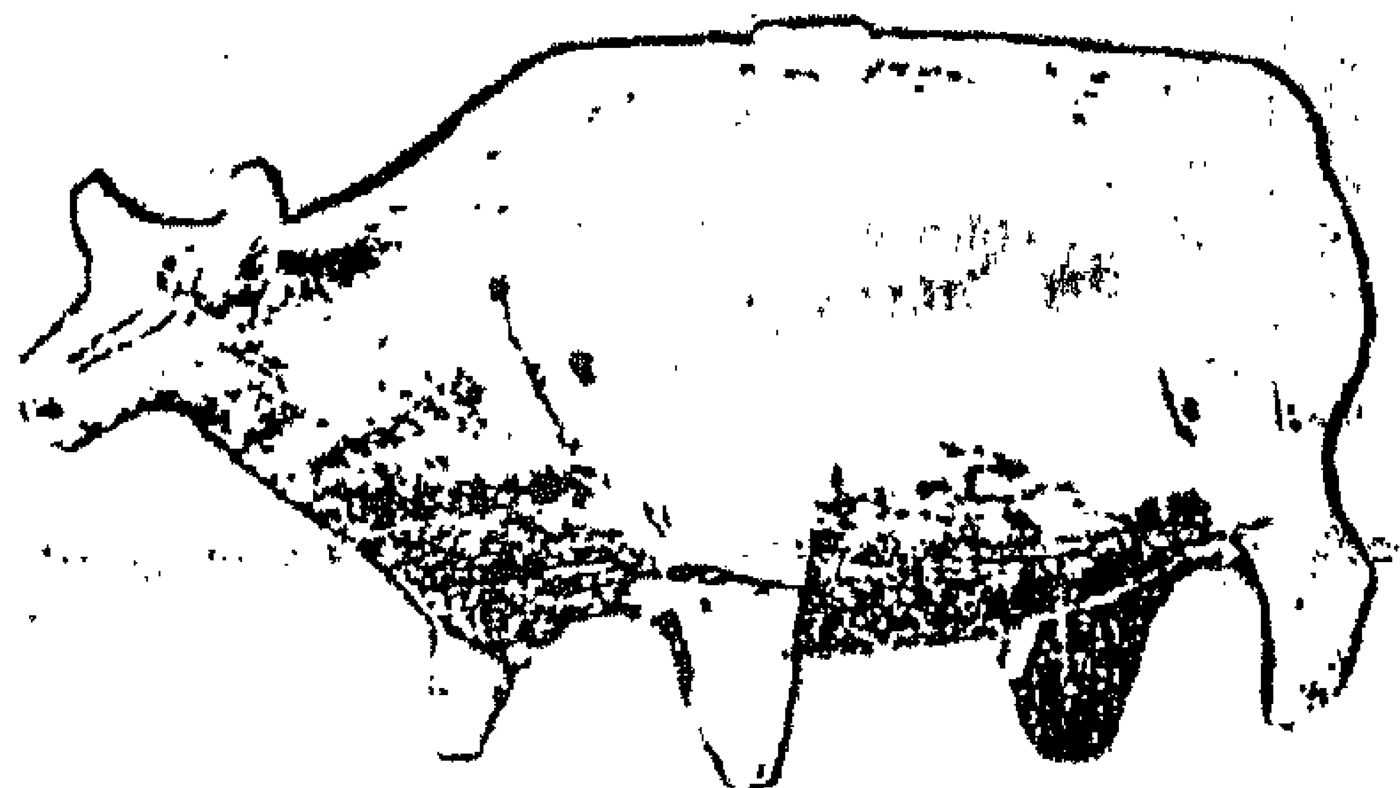
لعب حيوانية وبشرية بسيطة التشكيل ـ طينة محروقة حريقا اول (بسكويت) من تراثنا المصرى الشعبى ٠

***

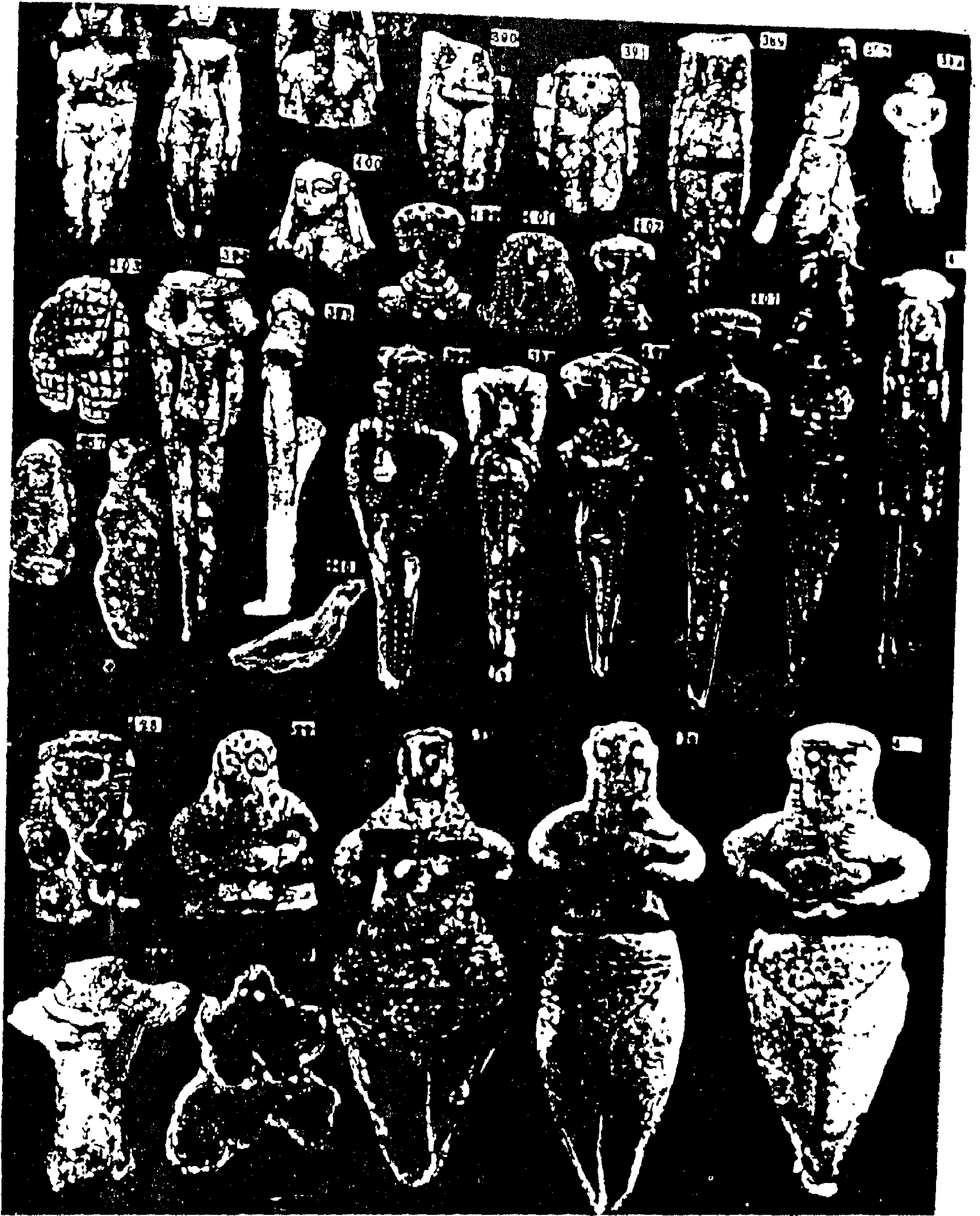
***



فخار محروق للعب اطفال على هيئـة عرائس متعـددة الأشكال والهيئات ويسودها التماسك والبساطة والتعبير الحى من أصول التراث الشعبى المصرى القديم ٠



فهد على شكل فخارى يمثل فى قوة تعبير كتلة واضحة وهنا يلحظ دمج الحيوان والشخوص معا ، كما يلاحظ ذلك ايضا فى اللعى والعرائس المصرية الشعبية ٠



احدى اللوحات التى وجدت فى مـؤلف « بترى » تحتضن مجموعة من العرائس الفخارية ذات التشكيلات والتعبيرات المتنوعة ٠

بتشكيل عدد من اللعب التى تستمد مقوماتها ومواصفاتها كبداية أولى لما بعدها والتى يمكن بوساطتها الحصول على بعض النتائج المناسبة التى تعتبر عونا على السير فى طريق مشروع اللعب ابتداء من التعليم الأساسى فالثانوى ثم يأتى بعد ذلك مجال الكليات الفنية المتخصصة التى تتبلور فى بوتقتها هذه المستويات واكتمال نضجها وتهيئتها تهيئة صحيحة للانتشار على المستويين الكمى والكيفى فى آن واحد ٠

ولا شك أننا نستطيع أن نواجه العمل الجاد فى ميادين لعب الأطفال ذات الملامح البيئية الشعبية المصرية التى يمكن أن تواجه تيار الزحف للعب الأجنبية التى تفد الينا وتقتحم أسواقنا بعد أن تفرض وجودها ٠ ومن ثم ينبغى لنا أن نقوم بجهد هائل لتحرير اللعبة المصرية من براثن التقليد وأن نشجع على انتشارها واستثمارها على أن تجمع بين دقة الكيفية وطرح الكميات المناسبة ومجال التسويق السياحى يمكن تنظيمه على هذا الأساس حتى يصبح أداة فعالة للاستثمار ورفع مستوى الدخل القومى بعد أن نمهد لذلك بدراسات تخطيطية محكمة تساعد فى بلورة هذه الانجازات والنشاطات بما يتلاءم وحاجات الأطفال الى هذه اللعب المحلية ذات الطابع المتميز والجاذبية المؤثرة فى مجتمع اليوم ومجتمع الغد ٠

فى تراثنا القبطى :

الحضارة الفنية القبطية من بين بين الحضارات التى لعبت دورا ملموسا على أرض مصر فى شتى المجالات الفنية التى كان من أبرزها فن الفخار والخزف بعد أن ترك الفنان القبطى بصماته الحية ولمساته القوية على الصعيد المصرى الذى له تاريخه المجيد ومنزلته المرموقة فى سجل التاريخ والفن العريق والتراث الأصيل، حيث ارتبط بالبيئة المصرية التى كانت لها خلفيتها ومظاهرها البارزة فى المعترك الفنى الحضارى وبخاصة ما يتصل بفنون الشعب المتميزة ولاسيما فن الفخار والخزف الشعبى الذى أحاول هنا أن ألقى عليه بعض الأضواء من خلال هذا البحث الذى بين أيدينا ٠

لقد كان أغلب هذه الفنون فى الفترة الزمنية القبطية متواريا بالحجاب داخل الأديرة حماية لها من التسلط الاجنبى ومن الدمار الذى يتهددها على أيدى الحكم الرومانى واليونانى العاتى والاضطهاد الوثنى المعروف للأقباط واعتبرت هذه الفترة احدى المراحل الحضارية للفن القبطى الذى امتزج آنئذ بالأرض المصرية وبيئتها التى حفلت بالفنون التاريخية الاولى وكانت بمنزلة القبس الوهاج للأجيال اللاحقة ولكل الحضارات المتعاقبة والتى ترعرعت تحت سمائها فوق أديمها ، واستمدت خصائصها وسماتها بوحى من حضارة مصر القديمة أولى الحضارات الانسانية ومنبع كل الهام فنى خصب على أرض الواقع المصرى الناهض ٠

وقد امتاز الفن القبطى بشعبيته الأصيلة التى تشوبها المسحة المصرية القديمة ومسحة رومانية ويونانية ، ولكنه تأثر بخاصة تأثرا ملحوظا بطابعه المحلى الذاتى دون الفنون المسيحية الغربية الأخرى ٠ وسرعان ما تحولت الى أسلوب متميز له خصائصه وملامحه المستقلة وتقاليده وأعرافه من خلال أشواقه وحنينه لمقدساته الروحية ومعتقداته الدينية التى دانت له قطوفها وخضعت له عناصرها فتأثر بها تأثرا ملحوظا ٠

ومن الجلى أنه خاض تجربة الانتاج اليدوى العملى فى مجال الابداع الفخارى والخزفى والتى تمخضت عن انتاج الكثير من التحف والنماذج كالقدور والأطباق والدوارق المختلفة الأغراض وعلب الحفظ وأدوات الزينة وغيرها من التحف

مختلفة الاستخدام ، والتى حافظت على أشكالها وصيغها التنفيذية ٠

والذى يعنينا هنا هو تناول الفنان القبطى للعب الاطفال والدمى التى يتلهون بها بالاضافه الى الوجوه التعبيرية والعناصر العضوية والنباتية وبعض النماذج للعب الحيوانية والطيور والثمار والاشكال الرمزية التى وجه اليها اهتمامه البالغ فى التعبير عنها وتشكيلها ٠ وقد لعب فيها عنصر التحوير والابدال والتجريد ، وتجلت فيها مناحى التكييف بحرية وانطلاق مما يسلبها التشخيص الواقعى للابتعاد عن هيئاتها الطبيعية المنظورة المألوفة ، وجاء ذلك نتيجة اهتمامه بالجمع والاقتباس والتلخيص وهى الظواهر التى استمدها من التقاليد المصرية الراسخة التى ضمنها فى معظم انتاجاته التى اتخذها عادة لخدمة أغراضه الحيوية فأبدع منها السلاطين والمسارح والقدور والصفافير التى تعتبر حدى أنواع اللعب المميزة والمحببة للأطفال وكل هذه النماذج وغيرها موجودة ضمن محتويات لمتحف لقبطى بالقاهرة ، وتظهر فى اللعب بخاصة بالقاعة رقم (٣٠) (فترينة رقم (٧) ومن بينها نماذج العرائس وتماثيل تعبر عن الامومة والفرسان والجياد وأدوات الزينة ونلمس فيها روح البساطة والتلخيص والحس الشعبى وهذه النماذج الطريفة لها أهميتها القصوى فى حياة الأطفال وتحظى بعنايتهم ويتعاملون معها وكأنها جزء حيوى لا غنى عنها فى مملكتهم وفى حياتهم ووجودهم ٠

● أبرز السمات التى تميز لعب الأطفال الفخارية والخزفية فى التراث الشعبى القبطى :

١ ـ البعد عن الواقعية واللجوء الى التعبيرات التجريدية والميل الى الأسلوب الهندسى المبسط ٠

٢ ـ نزوع الفنان الى الجانب الرمزى والايحاء بالتلميح من خلف الظواهر المرئية ٠

٣ ـ مراعاة البساطة العامة فى الخطوط والمساحات والكتل وكراهية التعقيد ابعاد الملل الأطفال وحرصا على تناول اللعبة بسهولة ويسر ومن اقرب طريق حتى لا يتعرض الطفل الى متاهات عويصة ٠

٤ ـ الاعتماد على التعبير الحر ، والجرى وراء ما يسمى « السهل الممتنع » وتقديم الفكرة السريعة ٠

٥ ـ تتجسد الروح الشعبية بجاذبيتها وسحرها فى لعب الاطفال التى أبدعها الفنان القبطى لارتباطه الوثيق مع أفراد الشعب وادراكا لحقيقة ميولهم وما يتوقون اليه من مختارات الاشكال الأثيرة الى قلوبهم وما يتفق وتطلعاتهم ٠

٦ ـ قلة الاهتمام بما نسميه البعد الثالث والاقتصار على البعدين ، ومن ثم نلمس قيم الصياغة التشكيلية فى مظاهر (الريليف) البارز بشكل يلفت النظر وكأنه التشكيل المجسم الكامل لاستدارة ٠

٧ ـ قدرة الفنان على تصوير الدوافع النفسية الكامنة واخراجها من حيز اللاشعور الى حيز الشعور ومن الباطن الى الظاهر ٠

٨ ـ ظهور المسحة الدينية فى كثير من هذه المنتجات وما يسرى فى ملكها وينسج على منوالها من خلال تشبعها بالعقيدة والنزوع الى الزهد والتواضع ٠

٩ ـ نستطيع فى يسر أن نحس روح التحرير من ربقة الخضوع أو الذوبان فى شخصية الغير فدوافع الفنان القبطى تنبع أساسا من جوارحه ووجدانه وانطباعاته الا من بعض الاضافات التى يستعيرها بسيادة من أجل غاية معنية وهدف خاص ٠

١٠ ـ يمكن القول بأن الفنان القبطى ترجمان صادق لشعبه ، فهو يهتم بلب الأشياء ويترك قشورها ، ويركز على كنه الموضوع ، دون حاجة الى الاستطراد فى تفاصيله الثانوية وكذلك الشأن عند صياغته للعب الأطفال فانه يركز على جوهر اللعبة ومغزاها ومدى ما تحققه من أثر فى الطفل ٠

١١ ـ نحن نستطيع بكل بســـاطة وبكل يسر أن الاقتباس الذى يلجأ اليه الفنان القبطى انما يقوم أساسا على دقة الهضم وعمق الاستساغة ثم القدرة على العطاء من جديد ، هو بهذه المنزلة يغدو الحاذق المبدع المبتكر ٠

١٢ ـ ظهور « الصليب » كرمز أساسى فـى كثير من الانتاجات الفنية القبطية وربما يبـدو أحيانا على سطح بعض الأجزاء من لعب الاطفال ، وهذا يوازى علامة « عنج » كرمز للحياة عنـد المصريين القدماء ٠

١٣ ـ يركز الفنان القبطى على انتاج لعـب الأطفال وبخاصة تمثيليـــه للعرائس والدمى واللعب الايحائية والفرسان الذين يمتطون صهوة الجياد وتظهر هذه النماذج بكثرة فى المواسـم والاعياد الدينية لجلب المتعه والسرور خلال هـذه المناسبات المسعدة التى تسود هـذا المنـاخ الاجتماعى الصحى الذى يسوده الصفاء والمرح والانطلاق من خلال هذا الوافع الاجتماعى ٠

● كيف نفيد من لعب الاطفـال الفخارية والخزفية الشعبية وليدة الحضـارة القبطية التشكيلية :

١ ـ محاولة تسجيل كل ما يمكن تسجيله من تراث لعب الأطفال الشعبية القبطية بالشرائـح والملصقات وبخاصة ما يوجد منها فى المتحـف القبطى بالقاهرة ، ومن أى موقع آخر كالأديرة وبعض مراكز التدريب والبحث العلمى ، على أن يتولى أساتذة الكليات المتخصصة ، وأسـاتذة التربية الفنية بمدارس التعليم العا عرض هذه الشرائح والملصقات وطرحها للبحث والمناقشـة والتحليل الجمالى والنقدى لاستيعاب قيمهـا وأسرارها الفنية ٠

٢ ـ القيام بزيارات مسـحية لتلك المواقع لرؤية تلك المنجزات التى تتعلق بلعب الأطفـال على الطبيعة لاستجلاء معانيها وقيمها التشكيليـة وأساليبها النوعية واتخاذها منطلقا لمسيرة حثيثة نامية وهادفة ٠

٣ ـ العمل على انشاء متـاحف تعليميـة بالكليات والمعاهد والمدارس التى تضم طرفا من نوعيات لعب الأطفال الفخارية والخزفية تبدأ فى حيز محدود ينمو تباعا وتدريجيا بحيث يخضع لمقومات دراسية متتابعة ، وليس القصد منهـا مجرد الشكل أو التجميل العابر ٠

٤ ـ تشجيع الباحثين على اعـداد بعض المولفات التى تتناول بالدراسة والتحليل مجال فن الخزف وبخاصه ما يتصل بموضوع لعـب الاطفال الفخاريه والخزفية التى تعتبر من أهم الموضوعات الحيويه وأولاهـا بالكشـف عن ابعادها ،لتى ما نزال فى مسيس الحاجة الى مزيد من الرعايه والعنايه ،وكل جهد يبذل فى هذا السبيل يعد لبنة فى البناء الكبير الذى يجـدر تشييده ٠

٥ ـ اهتمام المصانع التى تنتج الخزفيـات بالقيام بتنفيذ بعض اللعب الشعبيه الفخـارية والخزفية والعمل على طرحها فى الأسواق ، مـع مراعاة توافر المواصفات الفنية والجمالية وتوخى التصميمات الجيدة التى تتسم بالجاذبية وقوة التأثير فى طبيعة الحياة التى يحياها الأطفـال فى مجتمع اليوم ٠

٦ ـ اقامة معارض دورية للعب الأطفـال بمختلف الخامات المناسبة على أن يكون من بين محتوياتها لعب منفذة بالفخار والخزف ، حتى نقدم لأبنائنا عن طريقها أمثلة طريفة تجـذب انتباههم ، وتساعدهم فى عمليـات الاختيار والمفاضلة ، وللوفاء بمتطلباتهم منها كعنـاصر حيوية شائقة تلعب الدور الخطير فى سـياق حياتهم سلوكيا وأخلاقيـا ومهاريا ودينيـا وتعاونيا واجتماعيا وقوميا ٠

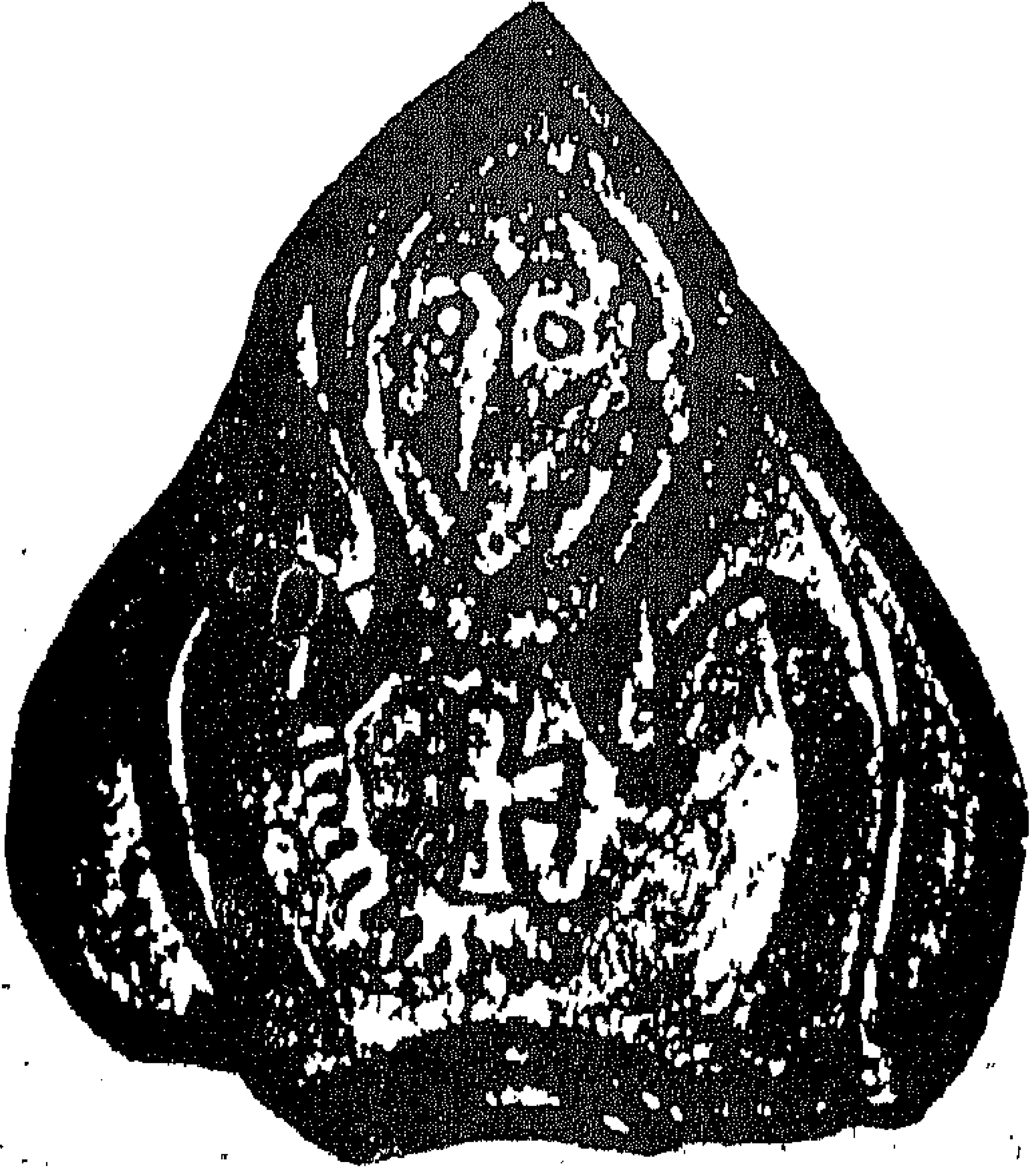
٧ ـ اتاحة الفرص أمام الطلاب عـلى مختلف مستوياتهم الدراسية والتعليمية للقيـام بتنفيذ اللعب الشائقة التى يتمثلونها ويؤثرونها ، ويعبرون عنها تلقائيا من من خلال التوجيه السليم الذى يأخذ بأيديهم وينشط أخيلتهم ٠

٨ ـ طرح مسابقات فنية دورية لانتاج لعب الأطفال بخامة الطين المحروق والمزجج ، مع تحديد بعض المسميات التعبيرية الرمـزية التى تستثير



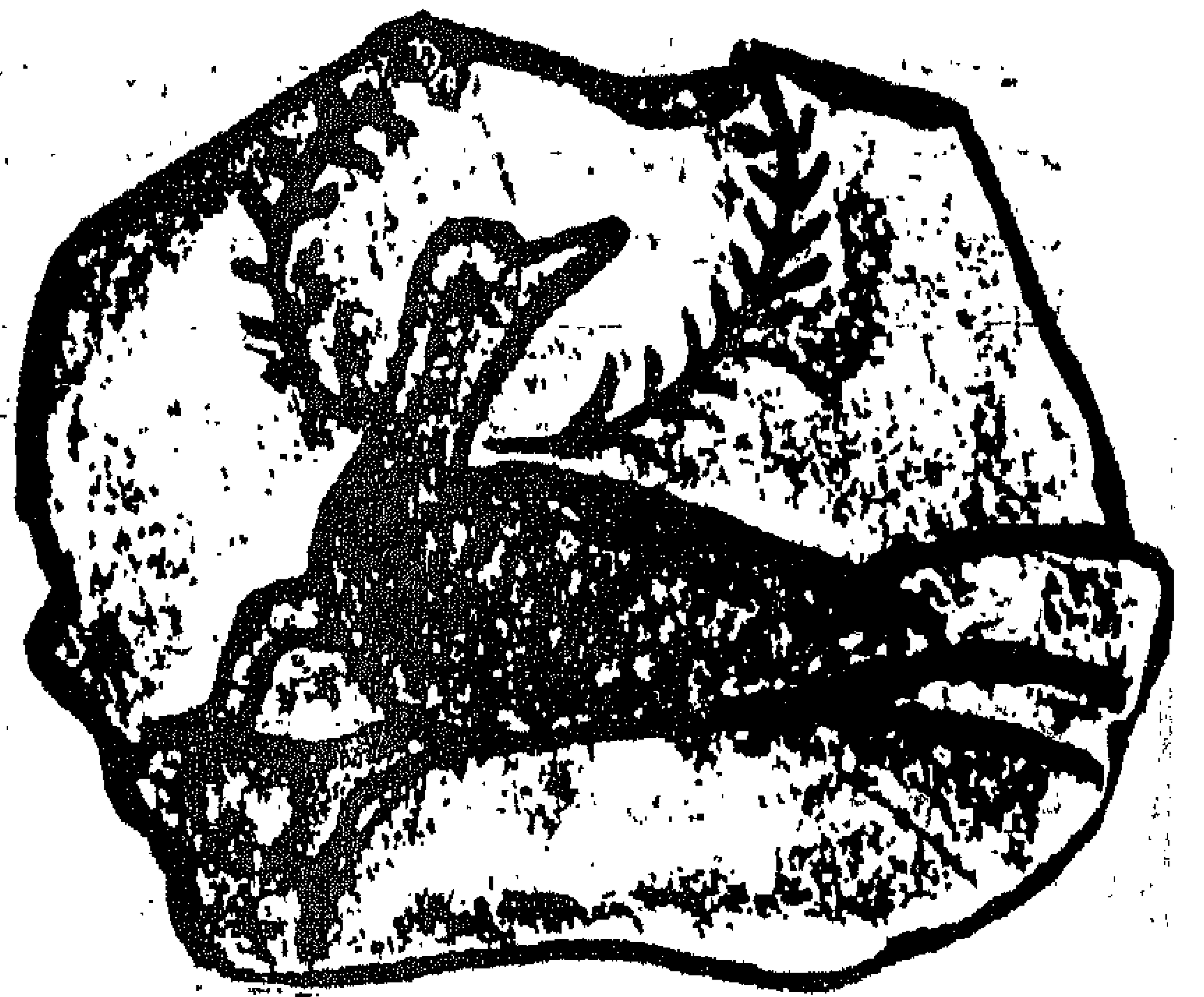
عروسة فخارية صغيرة من طينة حمراء وعليها بطانة طينية بنية اللون بالمتحف القبطى بالقاهرة توحى هيئاتهـا العامة بعلامة « عنخ » المصرية القديمة التى تشير الى الحياة والصليب المسيحى .

***



قالب فخارى (سلبى) على هيئة قديس بالمتحف القبطى بالقاهرة وترى علامة الصليب على الصدر حتى يعايش الطفل مثل هذه الرمزيات .

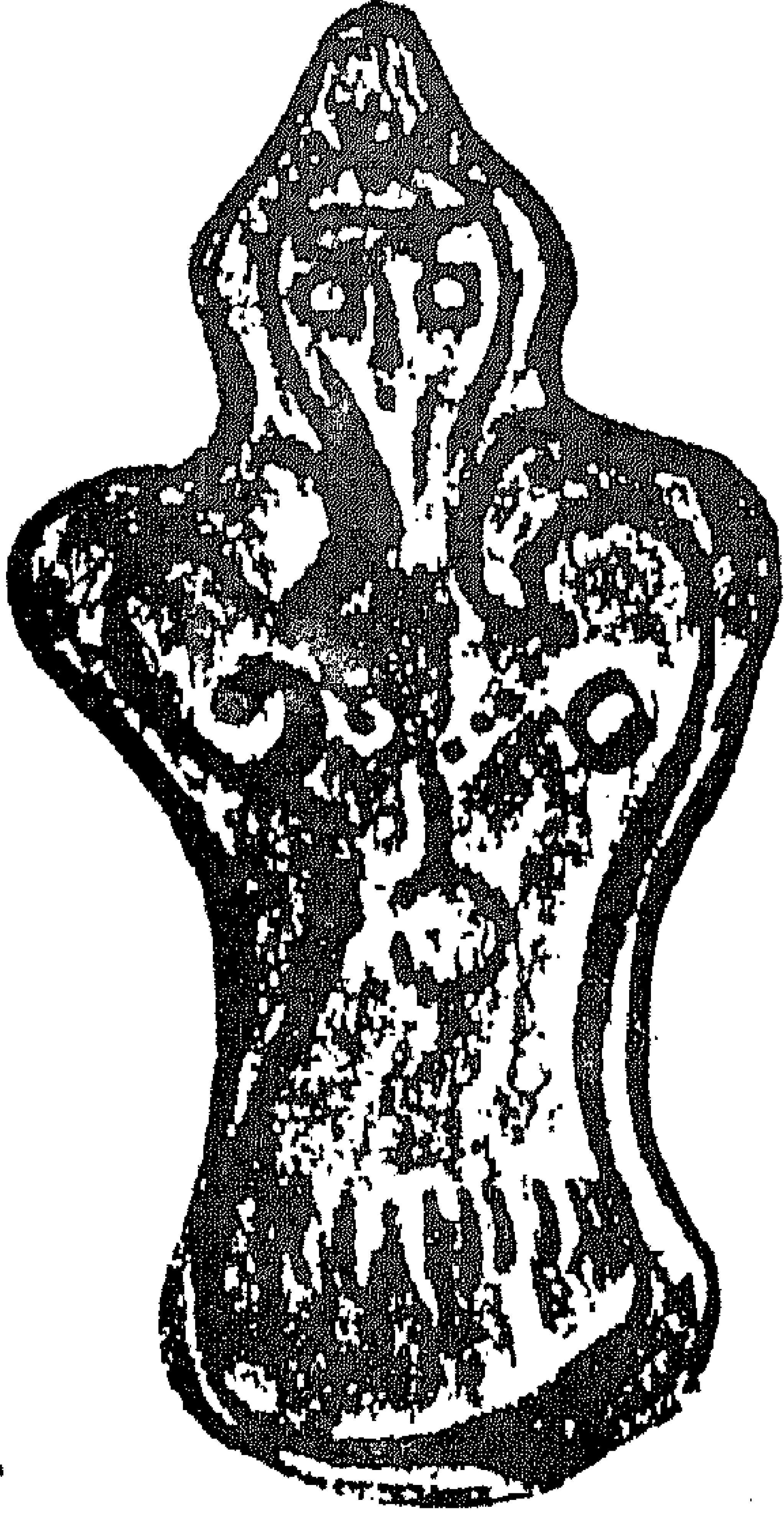
***

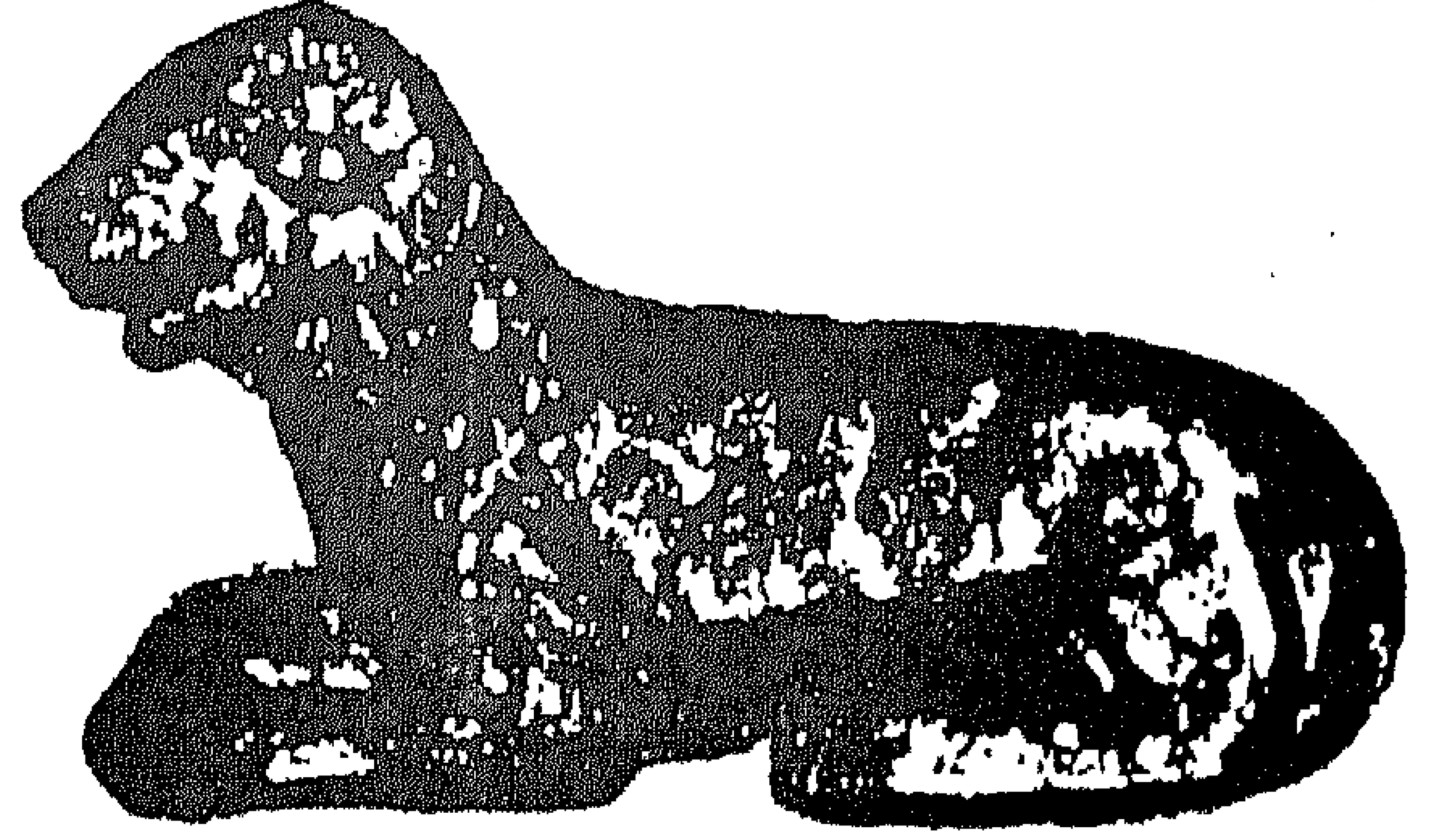


قالب فخارى يمثل طائرا يوجد بالمتحف القبطى بالقاهرة حركة الطائر مسطحة بالتفاتة حية وسط ساق نباتى فى تصميم متزن .



فارس على جواده من الطين الصلصال بالمتحف القبطى بالقاهرة ، من حفائر منطقة ابى مينا قرب مريوط من القرن ٤ ـ ٥ ميلاديا ، ويوجه الفارس فى هذه الدميـة انتباه الأطفال الى اهميته .



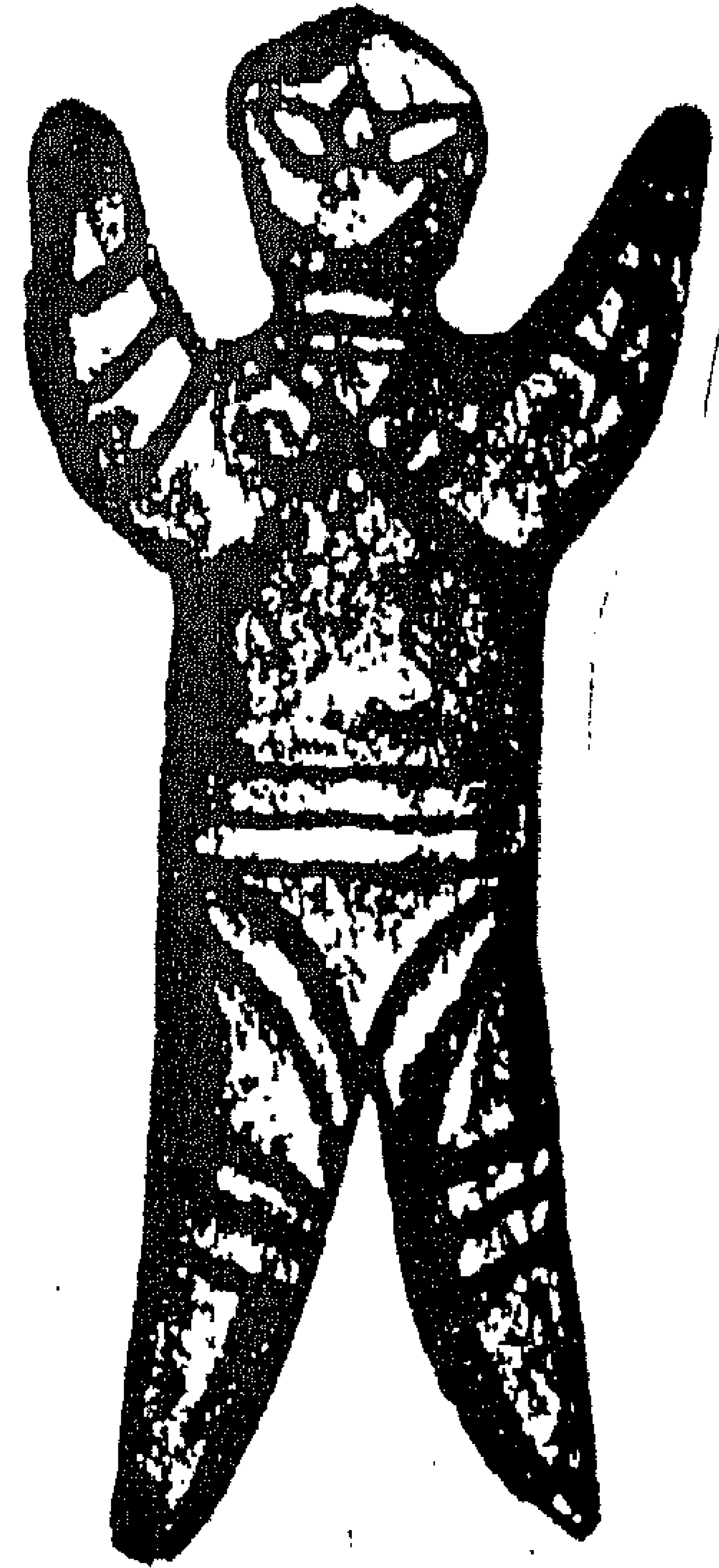


دمية فخارية صغيرة الحجم تمثل أسدا بالمتحف القبطى قاعة ٣٠ (فترينة) ٧ تبدو فيهـــا بساطة الهيئة والبعد عن التفاصيل

***

قالب فخارى (سلبى) لعروسة بالمتحف القبطى بالقاهرة وتشير مثل هذه القوالب الى تحقيق الانتاج الكمى فى سهولة ويسر ٠

***





دمية فخارية على هيئة أسد يتاهب للانقضاض بالمتحف القبطى بالقاهرة تبدو فيها قوة الحركة وتلخيص فى أعضاء الجســم ومرونة الخطوط ٠

عروسة فخارية بالمتحف القبطى بالقاهرة يلوح فى يديها ووجهها الدعاء والتضرع والابتهال ويتجلى هذا المظهر فى رفع اليدين وخشوع الوجه ٠

أشواق أفراد الشعب وتشعل حماستهم وتطلعاتهم من اجل مزيد من اضافات التنمية ومحـاولات التجويد والتحسين ٠

٩ ـ الاكثار من حلقات التدريب التى تمكن الدارسين على اختلاف مستوياتهم من القدرة على استثمار مواهبهم ، وحفزهم على المضى قدما فى مضمار هذا العمل بكل الجـدية والصـدق والتوق ٠

١٠ ـ آن تشتمل المناهج التعليمية الخاصة بمادة التربية الفنية على تأكيد الممارسة لهـذا الفرع ضمن الفروع الفنية الأخرى تنشيطا لهذا المجال ورفعا لمستوى لعب الأطفال وتوجيه أقصى الاهتمامات فى معالجتها ودفعها قدما للارتقاء بها فى ضوء الطابع المحلى المميز ٠

هذه بعض الاتجاهات العملية التى أنادى بها وأطالب كل مسئول أن يبادر بتنفيذها واتخاذ الحلول العملية التى تقضى على أية صعوبات أو معوقات وفاء والتزاما بتبعاتنا نحـو أبنائنا وفلذات أكبادنا ، وفى مرافقة هذا البحث مجموعة من صور النماذج التى تعبر عن أمثلة للعب الأطفال التى تتسم بالروح الشعبى من واقـع التراث القبطى ٠

فى تراثنا الاسلامى :

فن الفخار والخزف من بين الفنون التى ذاع صيتها وعمت شـهرتها فى المجتمع الاسلامى القديم ، وعنى الفنـانون المتخصصون أيما عناية خلال هذه المرحلة التاريخية التى ازدهرت فيها تلك الفنون ازدهارا كبيرا وتقدمت تقدما بعيد المـدى عـلى أيدى بعض الصـفوة من الفنانين الخزافين الذين استقلوا بأساليبهم الفنية الراسـخة التى عرفت بطابعها المتميز القائم على الوعى والتمكن ،والتفرد بالذاتية الاسلامية الفريدة ٠

وقد بدأ الفنانون الاقدموو فى العصر الاسلامى يتوفرون على بضاعة الفخار ثم تبعها فن الخزف الذى ساعد فى انتشار هذا الفن ورواجه ورقيه على أيدى المهرة من الخزافين الاسلاميين فى أرض الواقع منـذ العصر الطـولونى والعصر الفاطمى والمملوكى وبرغم حرص الفنان على احكام التطبيق ودقة التنفيذ ، والسـعى الى تحقيق جماليـة الأشكال وطرافة الهيئات ، فانه ركز بخاصة على تلبية احتياجات الشعب ومواجهة مطالبه اليومية، فأنتج الأوانى والأطباق والسـلاطين والقـدور والجرار والمسارج والأباريق وغير ذلك من النماذج والتحف الرائعة ، فانه لم يغفل فى الوقت نفسه ضمن نشاطه الانتاجى أن يضع لعب الأطفال تحت رعايته واهتمامه ، فأجرى عليها التجارب المتعددة للوصول بها الى أعلى شأوفنى ممكن ، نظـرا لتقديره لمعنى الطفولة واحتياجاتها الحيـوية والنفسية ، وما يترتب على هذه اللعب من آثـار نفسية وتربوية وسلوكية على الطفل ، وما يوفر له أسباب الاستمتاع واللهو البرىء ، والترفيـه الذى ينتج من تعامله مع لعبه المفضلة التى يقتنيها ومن بينها العرائس والدمى والتماثيل الصـغيرة المفزعة كالغزلان والكباش وبعض العناصر الآدمية والهزلية ـ وتبدو هذه اللعب فى صور تجريدية بعيدة عن سماتها الطبيعية المألوفة ، والبعد عن المشابهة والمضاهاة ، خروجا من مأزق تقليـد الخالق الأعظم ، ولكنه راعى فيها الاختيار البليغ فى خطوطها وفى مساحاتها وعلاقاتها ونسبها الملائمة وتعبيراتها الحية الجذابة ، وركز فيهـا على النماذج الحيوانية والطيور التى كانت تعيش فى هذه البيئة ، ومنها علاوة على ما ورد ذكره ، الصقر والأنب والضب والسـحالف والديك والسمك وغير ذلك من الطيور كالوز الهدهد،وكان الفنان الاسلامى يحملها أحيانا ببعض الرموز التى يخلعها عليها فيصبغها بمعان خاصة لهـا

مدلولاتها فى نفسه ، كما أنها تعكس قيما معنوية واجتماعية مختلفة ولجأ فى تنفيذهـــا الى روح التبسيط والاختزال بالغاء بعض التفاصيل التى لا يرى ضرورة لها ٠

وأدخل كذلك النباتات والأزهار وبعض الثمار فى اطار هذه اللعب الشعبية والتعبير عن بعض الأساليب والتعاويذ السحرية والقصص الخيالية والأســطورية والملاحم التى تمتلىء بالكثير مـن العناصر المثيرة ومواقف البطولة التى لها صـــفة الجذب والاهتمام فى حياة الشعب ٠

ومما ساعد فى معالجة الفنان الاسلامى للعــب الأطفال الفخارية والخزفية وجــود مادة التنفيذ الخام بكثرة ، فضلا عن مهارة الفنان وتفــوقه وقدرته الفائقة على عمق الخيال وسرعة التشكيل دون تردد ، ومن وراء ذلك كله طهــارة الفنان وايمانه وقوة عقيدته واعتبار أى عمل يقوم بـه انما هو حسبة لله تعالى ، وأنه وسيلة لخدمة أفراد شعبه ، وسعيا الى الوفاء بمــراداتهم وحاجاتهم اليومية وبما يساير طموحاتهم وتطلعاتهم ٠

● أبرز الخصائص التى تميز لعب الأطفال فى الفن الاسلامى فنيا وتقنيا :

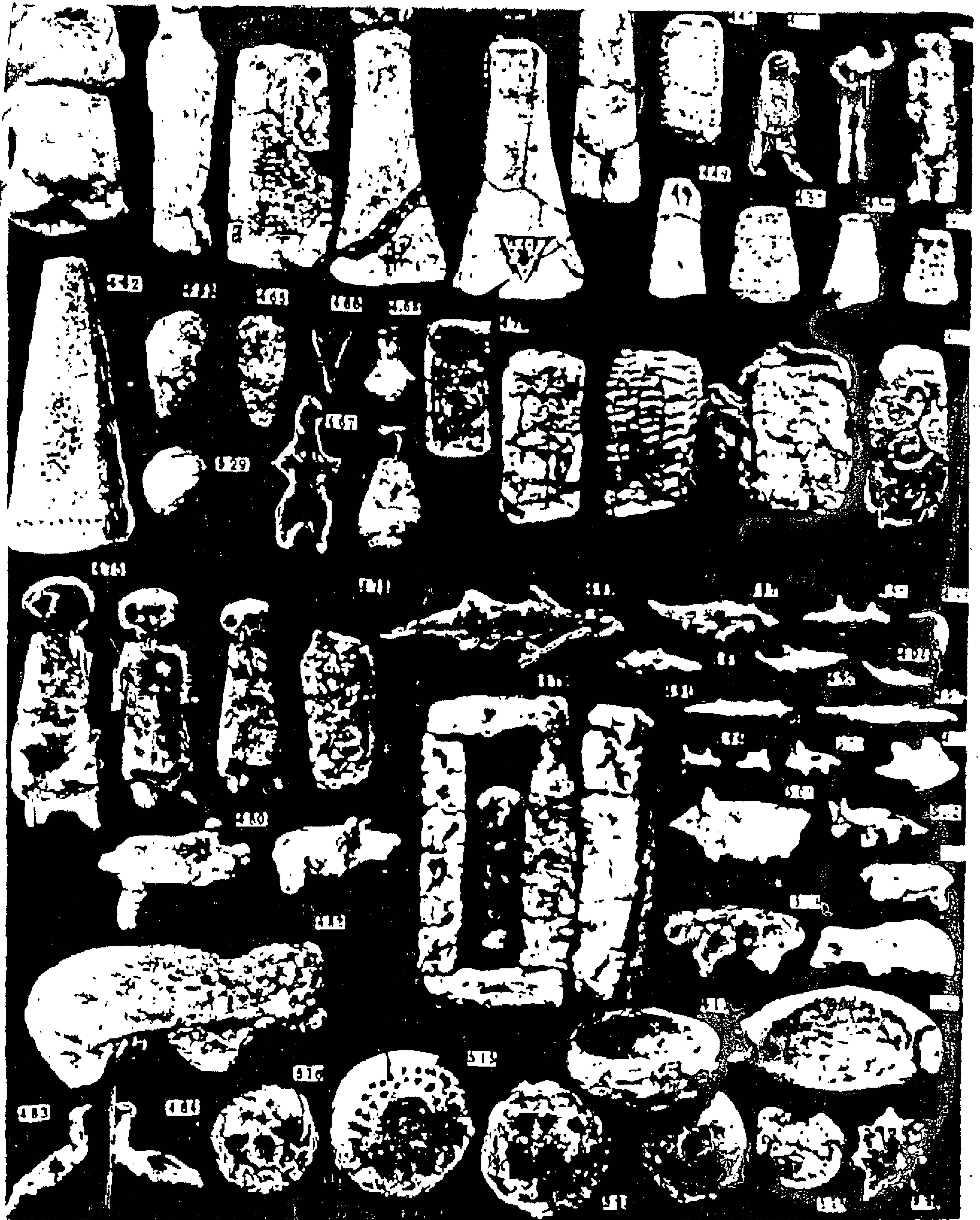
١ ـ تتسع رقعة الاعمال الفنية الفخــارية فى ابان الحضارة الاسلامية التشكيلية وبخاصــة ما يرتبط منها بحاجات الشعب الاولية ، ومن بينها لعب الأطفال التى أنتجت بكثرة ملحوظة فى العصرين الفاطمى والمملوكى ، ومعظم ما شاهدناه من تلك اللعب من الحجوم الصغيرة لسهولة تعامل الأطفال معها بالتناول المتاح والحركة والحمــل والاقتناء ٠ اما الحجوم المتوسطة فقليلة نسبيا بالقياس الى اللعب ذات الحجوم الصغيرة ، كمــا هو الحال أيضا بالنسبة للعب الخزفية المزججة، وواضح أيضا أن هذه القطع تبتعد فى صياغتها عن المحاكاة للطبيعة مع نزوعها الى التجريد المتزن والملتزم الذى ينأى الفنان به عن الاغراب الممــل والشطط الزائد ٠

٢ ـ ركز الفنان الاســـلامى عـلى الجانب التعبيرى القوى عند تمثله لمقتضيات اللعب مـع اخضاعها لطبيعة الأطفال وميــولهم واهتماماتهم ببعض العناصر دون غيرها ، وقد تجلى هذا التعبير فى تمثيل اللعب الحيوانية والطيور والزواحف وبعض العــرائس والدمى والأباريق والدوارق والصفارات وبعض النماذج الرياضية ونمـــاذج الزينة وهى تتسم بالتلخيص والاجمـــال فى أجزائها وهيئاتها العامة دون التفصيل والسرد، مع البعد عن حالتها الواقعية فى الطبيعة المألوفة، مع عدم الاحتفال بالنسب الذهبيــــة التى كان الشعب الاغريقى يدين بها ويلتزم بقوانينها ٠ وقد استطاع الفنان المسلم أن يقدم الينا روائع جمة من هذه اللعب كالسحالف والكلاب والقطط والأرانب والكباش والجمال والجياد والمســارج وأدوات الزينة من الحلى الشـــعبية ، والاباريق والقلل المزينة التى تستخدم فى حفل سبوع الطفل وكذلك ما يرتبط بعالم الطيور التى لهـا رموزها الخاصة لدى الفنان الاسلامى ٠

٣ ـ تتميز بعض هذه اللعب بطريقة التفريغ من داخلها حتى لا تتعرض للكسر عند القيـــام بحرقها حريقا أول (بسكويت) ، أمـــا البعض الآخر فلم يلجأ الفنان عند تنفيذها الى هـــذا التفريغ لصغر حجومها فتركها على هيئتها الصماء دون أن يصيبها خطر الحرق ، وتبدو أنها كانت تملأ بالماء ليتلهى بها الأطفال فى ســكب هذا الماء من داخلها بطريقة ترفيهية ، كما استخدمت الصفارات التى يلذ للأطفال استعمالها لاخراج أصوات شجية موسيقية النغم من داخلها عــن طريق النفخ وبذلك تتحقق لهم المتعة والانشراح النفسى باستخدامها على هذا النحو ٠

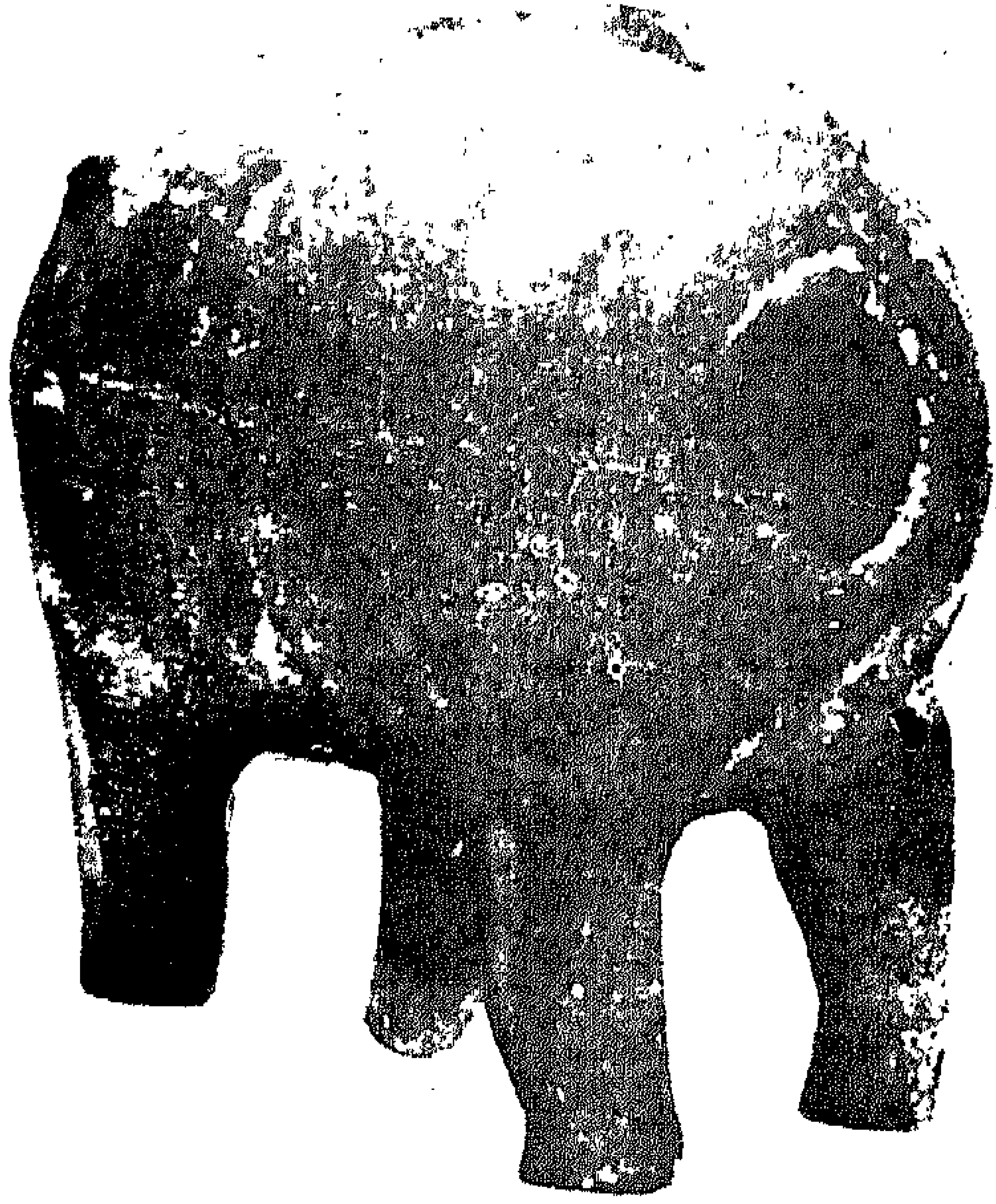
٤ ـ تواترت الأنباء بأن لعب الأطفال فى العصر الاسلامى كانت تقام لها المهرجانات والاسواق العامة المحلية ، ولم يكن الأمر فيها مقصورا على أدائها كعنصر للترفيه فحسب ،بل كانت تستخدم كأداة لتعميق الفكر والتزود بالثقافة والارتقـاء عن طريقها بالاخلاقيات والسلوكيات والمعــارف العامة وتنشئتهم تربويا واجتماعيا والوقوف على اجتهادات الفنانين فى التوسع فى أنماطها ٠

٥ ـ تميزت هذه اللعــب بروح البســاطة والتلخيص وخفة الروح فضلا عن توافر المعــانى والقيم الرمزية التى يحلو لأفراد الشعب من خلال



● احدى اللوحات التى قدمها الأثرى « بترى » فى كتابه Mud Toys Made By children تحت عنوان Objects of daily use وهى من عمل الأطفال تتضمن بعض النماذج ذات الاستخدامات اليومية تضم ما يزيد عن ٦٠ شكلا وتتضمن السمات التالية :

- تلقائية الأطفال فى تعبيرهم الذاتى للعرائس والدمى والطيور والحيوانات وغيرها فى بساطة ورمزية واضحة ٠
- يتبين أن خامة الطين ذات امكانية واسعة فى مجال التشكيل والبناء مما يؤكد استجابة الأطفال لها ٠



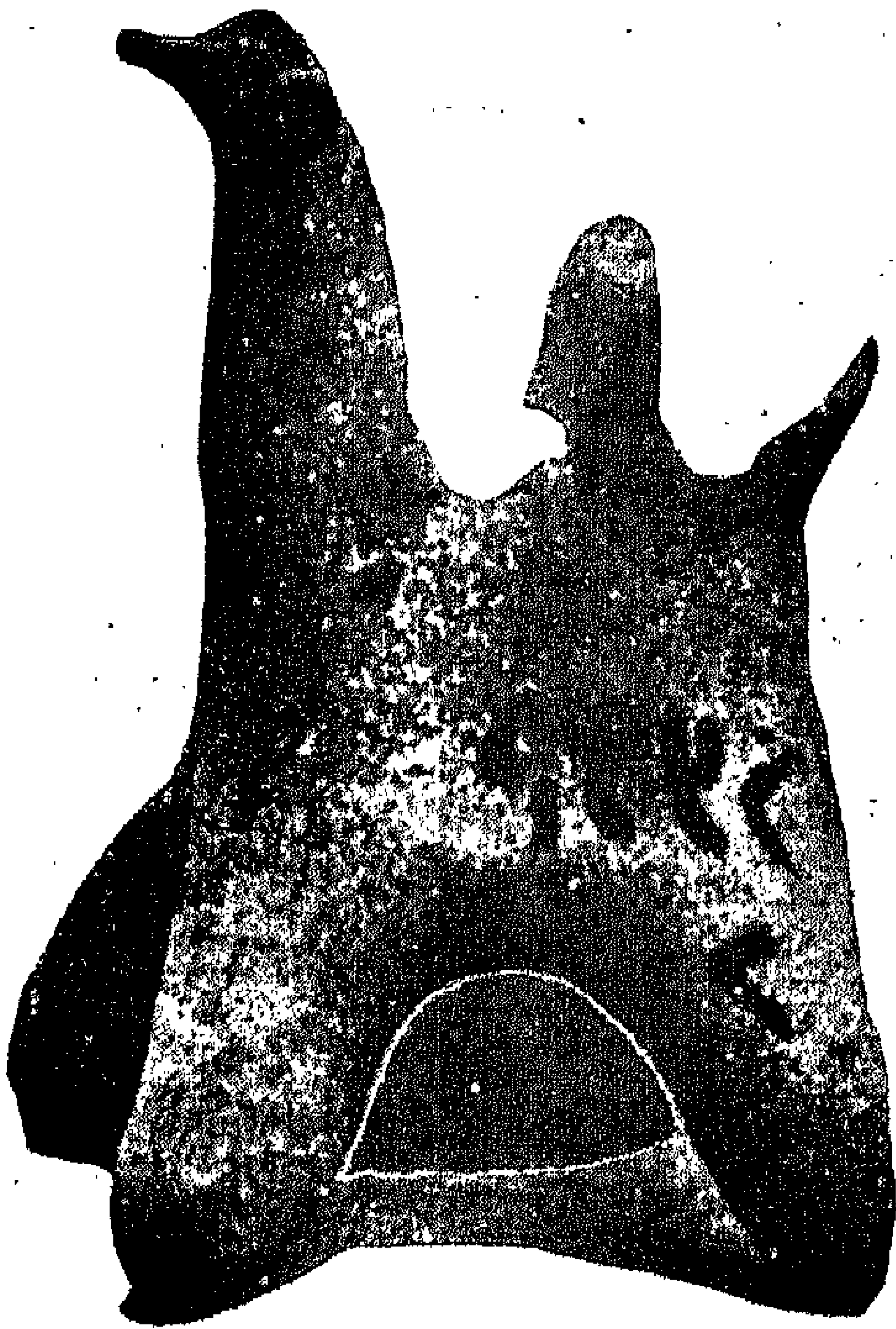
● لعبة طفل على هيئة فيل بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى بهيئة تقوم على التلخيص والتجريد يتسم بالاتزان والامتلاء والاستقرار مما يعبر عن جوانب رمزية .

***



● لعبة طفل على هيئة سلحفاة موجودة بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى ، الشكل متكامل ومستقر منفذ بالطين الصلصال وعلى سطحه خطوط وتجاويف غائرة .

***



● لعبة طفل من الطين الصلصال على هيئة جمل ذى سنامين ويتميز بسهولة التعبير واستقرار الأرجل وسماتها من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى .



● لعبة طفل على هيئة ضب ، وهى تجريدية محببة منفذة بعجينة صلبة ، يوجد بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى .

براءة التشكيل وتلقائية الأداء أن يحرصوا على أن تكون جزءا أساسيا فى محيط حياتهم وليست بالضرورة على هامش وجودهم .

٦ — حرص الفنان الاسلامى القديم على أن يضمن لعب الاطفال الشعبية خفة الروح وتوافر الجذب الجمالى الذى يغرى الأطفال بالاقبال عليها والتأثر بما تقوله اللعبة واحداث المتعة النفسية والرضا والاطمئنان بشكل طبيعى لا تكلف فيه ولا افتعال .

٧ — اختص الفنان الاسلامى ببعض النماذج من اللعب التى عنى بتنفيذها باستخدام ما يسمى بالبريق المعدنى حتى تكتسب رواء ومظهرا فريدا . فالأطفال يميلون عادة الى هذا النوع الخزفى وتعتبر الحضارة الأسلامية أول الحضارات التى كشفت اللثام عن هذه العملية التقنية ، حيث تؤدى مهمتها عوضا عن الذهب ببريقة الخلاب ، ويعتبر هذا النوع هو البديل عن استعمال الذهب فى بعض الأستخدامات اليومية والاستعمالات الحيوية مكلفة القيمة ولهذا العامل ناحيته الاقتصادية التى قام بحلها الفنان الاسلامى القدير بفكره الثاقب وعبقريته الفائقه.

٨ — تميزت لعب الأطفال الشعبية الاسلامية بأشكالها الطريفة المحببة التى تتفق ودنيا الطفولة كما تتشح هيئاتها العامة بتناسب حجومها وتماسك أجزائها ، والبعد عن الزوايا الحادة تحت دواعى الاستعمال والأمن ، وهذه احدى السمات البارزة فى هذا التراث من حيث توافر السلامة التقنية .

٩ — وجدت ضمن التراث الشعبى الخزفى الاسلامى أعداد غير قيلة من القوالب اليدوية ذات التصميمات والأنماط المتعددة الاساليب بما يساعد فى تحقيق فكرة الانتاج الكمى على المستوى العام فضلا عن تحقيق المستوى الكيفى الذى دان به الفنان الاسلامى وآثر عنه .

● **النتائج العامة المستخلصة من هذه الخصائص والافادة منها فى الحقل التعليمى والاجتماعى :**

١ — تهيئة الفرص المتتالية لتحقيق الزيارات المتحفية من أجل القيام بدراسات تستوعب كل ما يدور حول لعب الأطفال التشكيلية الشعبية فى الحضارة الاسلامية ، وبخاصة فى المتحف الاسلامى بالقاهرة حتى تقوى الصلة بين المدارس وبين هذا الجزء الحيوى من تراثنا الاسلامى ، والخروج بانطباعات من وراء المعايشة والرؤية الفاحصة المدققة .

٢ — عناية التعليم العا والكليات الجامعية المتخصصة بانشاء متاحف فنية بها ويخصص قسم بها للعب الاطفال الفخارية والخزفية لتحقيق عنصر التنمية والاضافة الباعثة على احياء هذا التراث بمنطق العصر وميول الوقت حرصا على عدم زوال هذا الفرع الحيوى الذى له تأثيره المعنوى والتربوى والثقافى فى مجتمع اليوم ومجتمع الغد .

٣ — اذا كان الفنان الاسلامى قد لجأ الى عدم التعبير عن لعب الأطفال بمنطق الرؤية الواقعية التقليدية مؤثرا الروح والجوهر والانبعاث التلقائى الذاتى ، فينبغى لنا أن نفيد من هذه الطريقة فنفسح أمام الأبناء أفق التخيل واحترام الذات ، وعدم الغاء الشخصية الفردية ، حتى يأتى الحصاد مبرأ من الضعف والقصور ، خالصا من العجز والمجاراة والتشابه والتبعية ، ومن هنا تتأصل بلعب الأطفال هويتها ومزاجها المحلى النابع من فوق ثرى أرض الواقع المصرى ، وأن نتخلص من عامل التقليد بعيدا عن ساحتنا الفنية بمواردها وعناصرها وأفرادها .

٤ — لابد للعب الاطفال أن نوفر لها الجمع بين سلامه التقنية وعناصر الجاذبية فى شكلها الجمالى واختيار اللعبة وملاءمتها للزمان والمكان ومستوى الطفولة التى أعدت من أجلها ومن أجل متعتها وسعادتها وتثقيفها وهو واجب حتمى فى أعناقنا قبل فلذات أكبادنا .

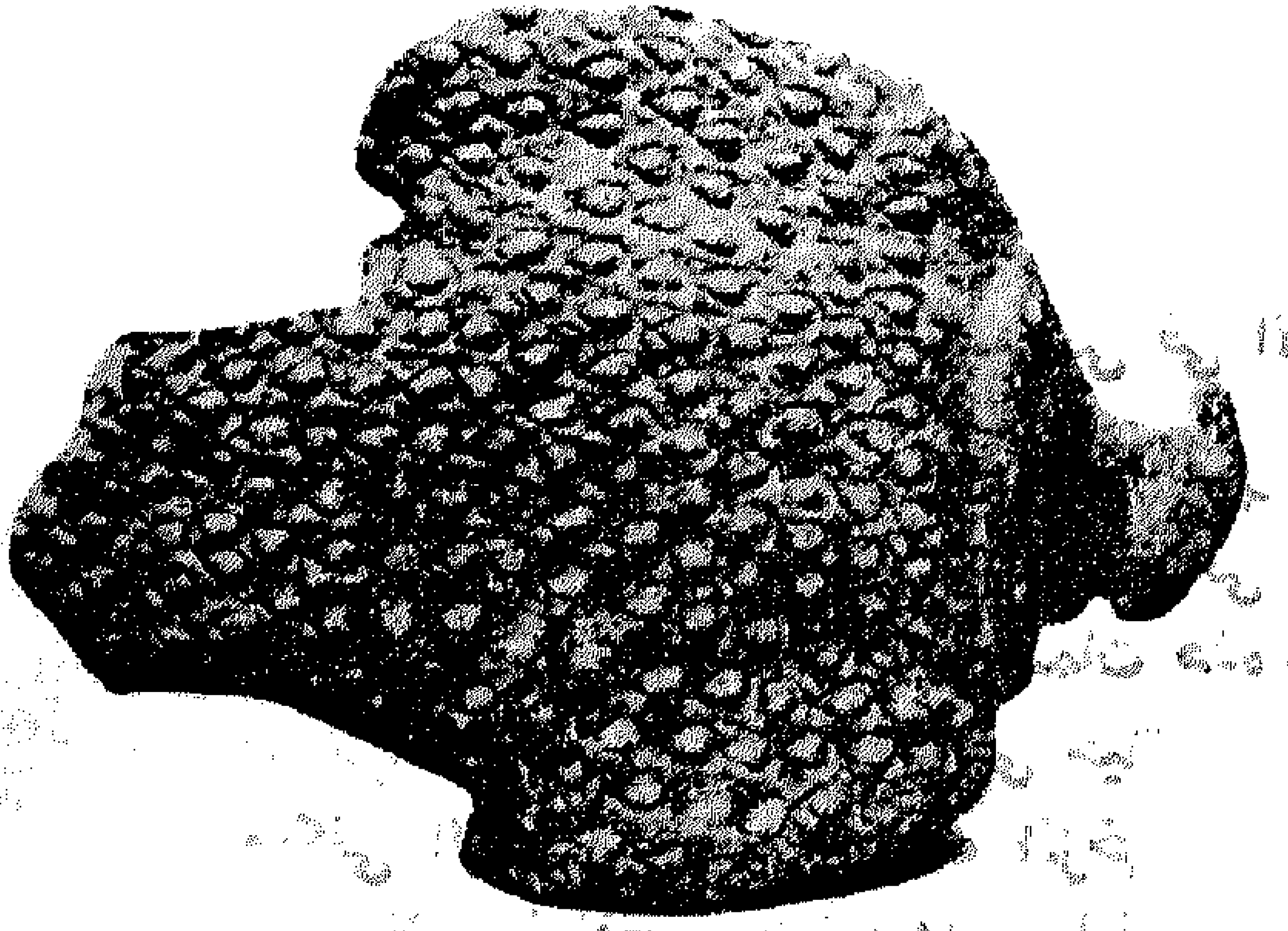
٥ — على مستوى الساحة المصرية يمكن تقديم بعض نماذج من لعب الأطفال الشعبية التشكيلية تستمد أساسا من جوهر التراث الاسلامى مع اعادة صياغتها بأسلوب عصرى معين على الفهم بالاصول والاسس التقنية والنظريات القابلة

للتطبيق بنجاح فى هذا المضمار وبذلك نكـــون قد أقمنا جسرا منيعا بين رواد الحركة فى مجال الانتاج الفخارى والخزفى ، ونربط الاســـــلاك وننسجها فى ملحمة الانتاج المعاصر عن طريق بعض المصانع المتخصصة فى هذا المجال ، وبذلك نكون قد أخذنا من الاسلاف وربطنا بـين الرواد الممارسين من الاوائل والمعاصرين فى وحدة صامتة مؤتلفة .

٦ ـ قامة المعارض والمهرجانات التى تقــدم فيها عروض من انتاج لعب الأطفال الفخـــاريه والخزفيه على المستويين المحلى والعالمى حتى تتميز الاشياء باضدادها ، ونعرف مواقعنا بالنســـبة لغيرنا على الا يشدنا البريق الاجنبى ويبعدنا عن حقيقة بيئتنا الغنية أصلا بعناصرها ، ولا بأس هنا من الاقتباس على أن يكون اقتباسا بناء دون أن يفرض نفوذه او سلطانه ، بل يكون مـــن العوامل المساعدة فى تأصيل طابعنا واخراجـه من دائرة الانغلاق الى ساحة الانطــلاق ، وأن تكون لنا السيادة وسلطان الاختيار وتقـــرير المصير ، بما يتجمع لدينا من رصيد ضخم معزز بالاصالة والحيوية والقدرة على البذل والعطـــاء القادر المؤهل والمدعم بما ينطوى عليه من بلاغة الأداء وسمو الروح وقوة التعبير جماليا ووظيفيا ومعنويا .

٧ ـ هناك نوعان من اللعب بالنسبة للعـــب الاطفال بالذات ـ نوع يتميز بالثبات ، ونـــوع آخر يتميز بالحركة ، وربما يكون العامل المحركة قوة الجذب والاستهواء والسحر والائتناس ، وقد قامت الباحثة باعداد مجموعـــة من اللعب بالطين ، فى الوقت الذى كان الطـــين فيــــه الاستحالة التنفيذية بالنسبة لهذا النوع ، وتلك عملية ليست متعذرة تنفيذيا . والمهم هو أن يخضع هذا النوع الى الميدان التجريبى ، فبالتجـــربة وحذف الاخطاء يمكن التغلب على اية معوقات قد تشكل عقبة كأداء فى سياق هذا التنفيذ . ومـا دمنا نواصل التفكير فسيكون الطريق ممهـــدا امامنا لاحراز النجاح المنشود والانتصار المحقق

٨ ـ تهيئة العرض أمام القيادات المتخصصة فى ميدان الفخار والخزف لتسجيل بعض الآراء والافكار والتجـارب التى تتناول هـــذا الفــرع بالدراسة الجادة والبحث التحليلى وبالتالى فيما يختص بلعب الاطفال الفخارية والخزفيـــة من الوجهة العملية واصدارها فى كتب تعنى بهذا الغرض من اثراء للعقول المفكرة وربطـــا للعلم بالعمل ، ودفعا للصفوف التالية من الدارسين المتخصصين فى هذا المضمار الى السير على الدرب وانتهاج سياسة الجمع بين كل ما هو نظر وكل ما هو عمل .



٩ ـ عقد حلقات تدريبية دائمة داخل مراكز التدريب الملائمة للراغبين فى دراسة هذا الفن دراسة علمية وفنية وتطبيقية ، ترمى الى تنشيط مجال التجريب وتعميق الخبرات على أن تكـون نظرتنا الى التراث نظرة استيحاء وهضم من أجل التنمية ورفع مستوى الأداء واستلهام الروح الشعبى من جذوره الأولى والانتقال بها الى آفاق متجددة تتفق وميول الوقت وروح العصر العصر بمتطلباته وطموحاته وآماله .





محمود مصطفى عيد

أولا : عملية التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى :

تتميز المأثورات الشعبية بأنها تعبير عن موقف الانسان المصرى تجاه تجربة الحياة على أرضه ، عبر حقب التاريخ فى تواصل ثقافى حى مع غيره ممن عاشوا عبر الزمان . ولذلك فان أهم سمات هذه المأثورات : الحيوية ، الاستمرار برغم ما كابده المصرى من متغيرات فى حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ويكفى الاشارة الى الوحدات الزخرفية التى تزين القلل حيث يضم التراث الاسلامى نماذج فريدة منها ، تلتقى مع براعة الفنان المصرى .

وحينما يستحيل التجسيد بالصورة على الجدران تتحول الصورة الى كلمات مكتوبة ووحدات تجريدية تعبر عن مايريده الانسان ويتم ذلك من خلال بناء فنى خاص .

ثانيا : العلاقة بين الفنون المصرية يؤكد استمرارية وتواصل موكب الفن :

لعل أول ما يبرز للباحث فى الانتاج الفنى أن هناك علاقة بينه فى التصميم وكذلك فى طريقة التنفيذ ، للأعمال التطبيقية المختلفة ، وكل النتاج الحضارى الفنى عبر التاريخ قد صبغ وتأثر بفلسفة الانسان المصرى من حيث عمق ايمانه وتوحيده بالله . وقد قام الفن القبطى الى حد كبير على التقاليد الفنية الموروثة من قدماء المصريين . ويعتبر هذا الفن حلقة اتصال بين الفن المصرى القديم والفن الاسلامى فهو متصل فى أوله بالفن المصرى القديم وفى آخره بالفن الاسلامى .

ثالثا : المدلول الشعبى للرسومات والزخاف :

تعتبر الحرف والصناعات وفنون التشكيل من طرق الفن الشعبى ، بجانب منفعتها فانها تعبر عن العقيدة وتصور المواقف ومن هنا يمكننا أن نقول ان

خصائص الرمز فى الفن الشعبى هندسى وتجريدى نابع من البيئة بعيدا عن المقاييس المقننة للفن الاكاديمى . ومثال ذلك الرسومات الجدارية الخاصة بالحج .

رابعا : أنواع الزخارف الاسلامية ومدلولها الشعبى :

يعتمد الفن الاسلامى على دعامتين هما : التجريد ، الرمز ، فالتجريد هو تجريد مطلق ولا نهائى قائم على قوانين الايقاع الرياضية والرمز يتضح فى ما تحتويه العمارة من أشكال هندسية لكل منها صفاته الرمزية التى تميزه عن غيره .

وفى المنزل الذى نتناوله بالدراسة نتبين مدى ثراء هذه المنازل الشعبية بفنوننا التقليدية وتراثنا الحضارى ومدى الحاجة الى الحفاظ على هذا التراث الفنى الذى يتعرض للاندثار .

خامسا : دراسة تحليلية للعناصر المعمارية والزخارف ومدلولها الشعبى :

١ ـ التوصيف العام للمنزل :

يتكون المنزل من ثلاثة طوابق بارتفاع حوالى ١٨م وله واجهتين ، واجهة قبلية رئيسية بعرض حوالى ٩ر٢٥ م هذا ويقع المدخل فى الواجهة الجانبية ، ويتميز المنزل بواجهات ذات مشربيات على الطراز المملوكى .

ـ الواجهة الرئيسية :

يتوسطها برج يبدأ من الطابق الأول لنهاية الواجهة يزينه ثلاثة مشربيات صورة (١ ، ٢ ٣ ، تبرز مختلف أنماط المشربيات المملوكية ، والمشربية فى فكرتها هى وسيلة من وسائل خفت الاضاءة فى العمارة الاسلامية وتصميمها عبارة عن تقسيمات هندسية متناسبة ومتناغمة ويوجد بها أجزاء بارزة وأخرى على شكل مجسمات هندسية منتظمة والتقسيمات الموجودة بأعلى المشربية على شكل حشوات من الخرط شكلت حباتها لتعطى كتابات أو وحدات زخرفية اسلامية أما الموجودة بالجزء السفلى فهى عبارة عن حشوات خشبية بارزة صيغت فى أنماط متكررة قوامها وحدات هندسية لا نهائية .

ـ الواجهة الجانبية :

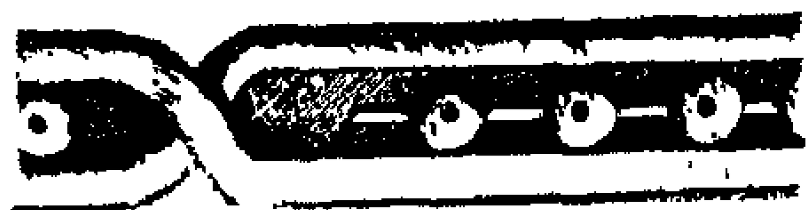
وهى أقل فى العرض من الواجهة السابقة ويشغلها بكل طابق بلكونتين (صورة ٤) كما يحد كل واجهة شريط زخرفى قوامه طبق نجمى اثنى عشرى متكرر بالتبادل فى تكوين زخرفى هندسى من تحويدات ورقية فى تتابع رأسى (صورة ٥) .

٢ ـ تاصيل بعض الاساليب الزخرفية المستمدة من فنون أخرى غير الفن الاسلامى :

شكل (١) : (انظر الصور والأشكال)

وهى وحدة زخرفية تتكرر كمجموعة داخل اطار الضفيرة وتزخرف الاطار حول أبواب البلكونات .





شكل (١)

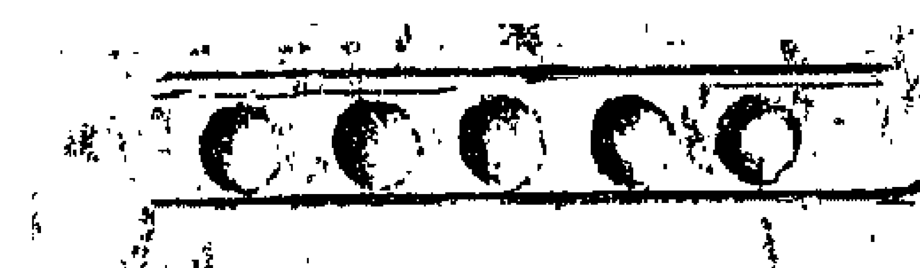
لاحظ الحية البارزة المتكررة داخل الاطار الأوسط بتاج العمود كما فى الرسم التوضيحى .

ـ **أصل الوحدة :** يرجع أصلها للفن القبطى حيث استخدمت على سبيل المثال كاطار زخرفى حول الأيقونات المثبتة فى مومياءات الفيوم .

وصف الوحدة : وهى عبارة عن حبة بارزة مستديرة يتصل بها خط صغير بارز وتتكرر تلك الوحدة على مجموعات داخل اطار الضفيرة بحيث تبدو كعقد متصل الحبات .

أصل الوحدة : يرجع أصلها فى الغالب من حيث الروح والشكل للفن القبطى حيث وجد نمط زخرفى مشابه لها على تاج عمود من الحجر عثر عليه فى « باويت » .

أسلوب استخدام الوحدة : فى تزاوج تام ومزج كامل نجد أن الفنان الشعبى قد استخدم تلك الوحدة مع وحدة الضفيرة كاطار وحواء ، مما ينم عن سلامة فطرته وادراكه الفنى ، ومن الممكن ان يكون الفنان الشعبى لا يدرك الأصل التاريخى للوحدة الزخرفية ولكنه يستخدمها بوعى كامل من ناحية التصميم حيث يتوارد لذهنه من خلال حصيلة فنية تاريخية وتراث ضخم كامن فى اللاشعور .



شكل (٢)

أيقونة قبطية ، لاحظ الحبة البارزة حول الرأس كما فى الرسم التوضيحى .

شكل (٣) :

وهى وحدة تزخرف الاطار المحيط بالحشوة العليا للباب وهى حشوة الحديد المشغول .

ـ **وصف الوحدة :** وهى عبارة عن حبات نصف كروية بارزة ومتكررة على مسافات متساوية ، تشكل اطار زخرفى مستمر .

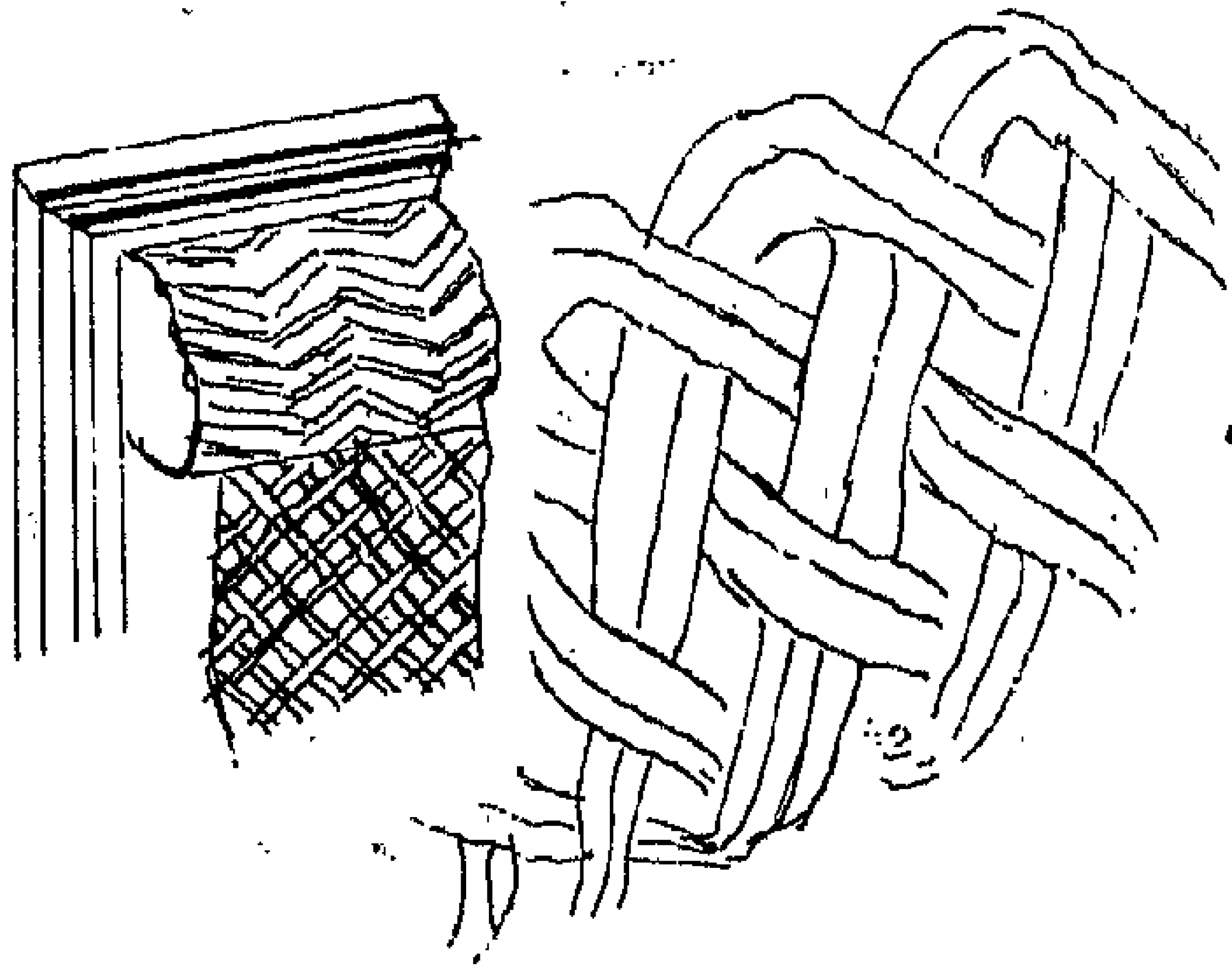
ـ **أسلوب استخدام الوحدة :** استخدمها الفنان الشعبى كاطار زخرفى محيط بشىء آخر كما استخدمها جده الفنان القبطى من قبل .

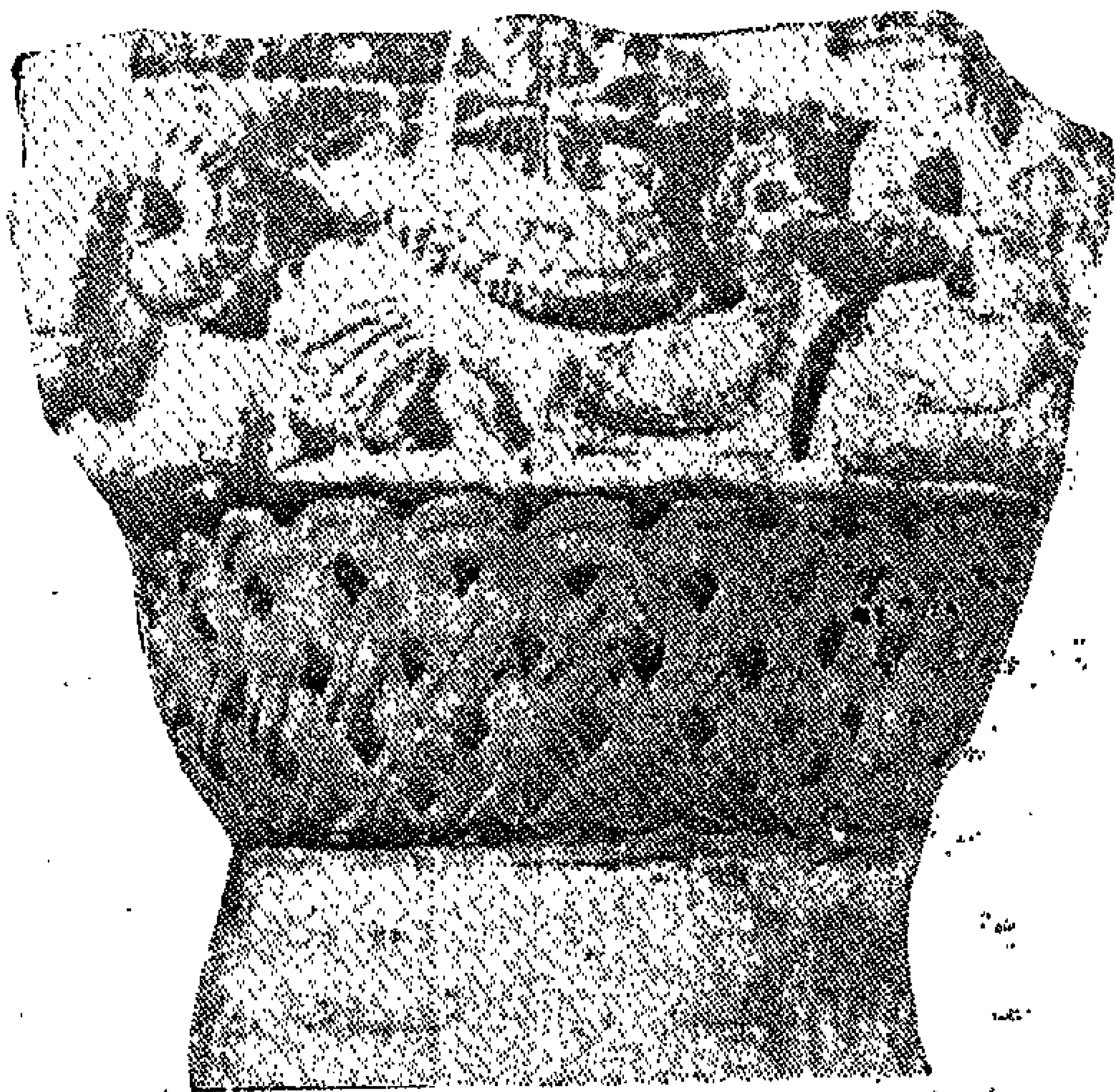
وتزخرف هذه الوحدة معظم سطح الكوابيل الحاملة لبلكونات الدور الأول فى الواجهه الرئيسية للمنزل .

ـ **وصف الوحدة :** وهى على شكل خطوط بارزة متقاطعة ومضفرة على شكل السلال .

ـ **أصل الوحدة :** ويرجع أصل الوحدة للفن القبطى الأول حيث انه كانت نمط زخرفى مشهور فى تلك الفترة وذلك ناتج من تأثر الفن بالبيئة المحيطة .

ـ **اسلوب استخدام الوحدة :** وقد استخدمها الفنان الشعبى مع وحدة أخرى فى طرف الكابولى

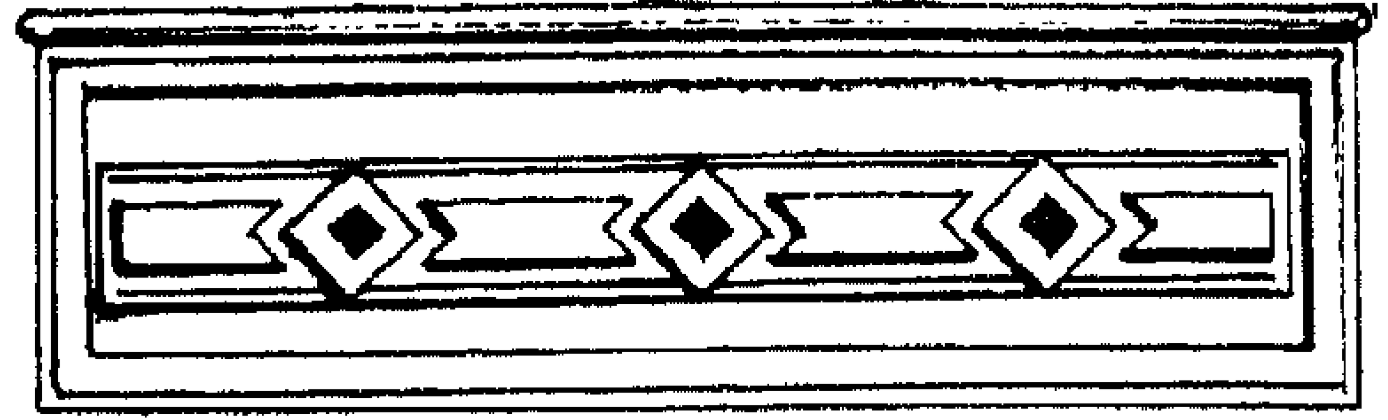


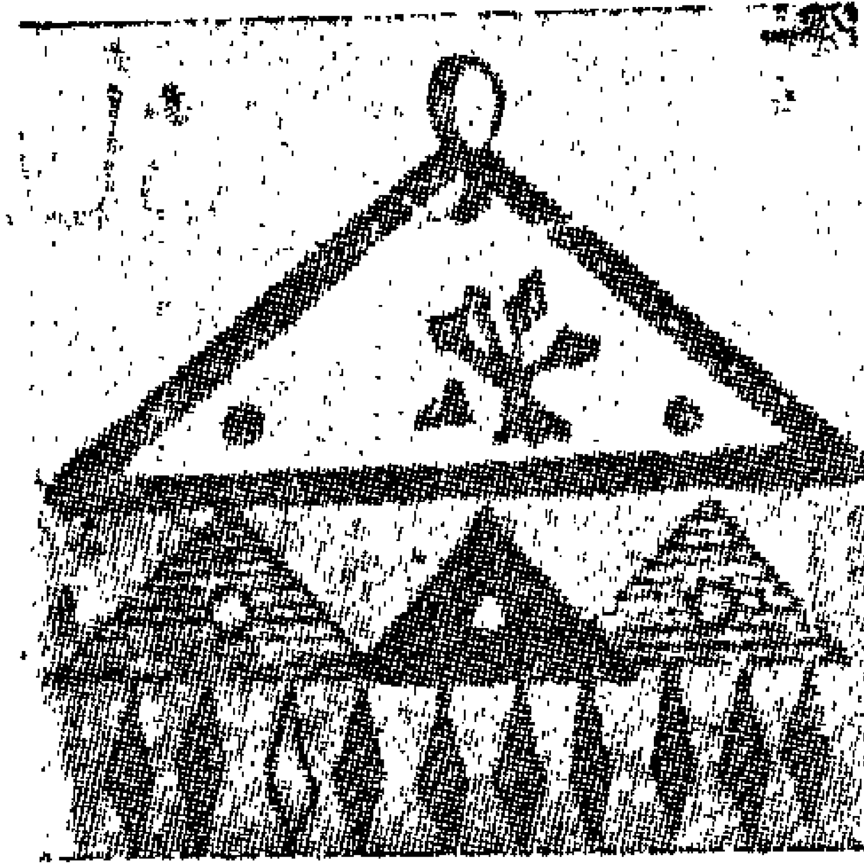


شكل (٣)

على اليمين رسم توضيحى مكبر لشكل الزخرفة والى الشمال جزء من الكابولى وزخرفته كالموجودة على على تاج العمود الحجرى

على شكل اسطوانة ، زخرف سطحها بزخارف هندسية (زجزاج) كتعبير المياه فى الفن المصرى القديم • كما زخرفت جانبى الاسطوانة بتحريرها لشكل زهرتين زخرفيتين بارزتين بأسلوب متأثر بشكل الأطباق النجمية فى الفن الاسلامى •





شكل (٤)

الزخارف على عارضة الباب الوسطى • بتراكيب مختلفة لشكل المثلث كما فى الزخرفة الشعبية •

هو شريط زخرفى بالنقش البارز يزخرف عارضة كل من ضلفتى الباب الوسطى •

ـ وصف الوحدة : هى وحدات زخرفية مستمدة من تراكيب مختلفة لشكل المثلث عبارة عن معينات متداخلة يفصلها مساحات مستطيلة ذات حروف مدببة مثلثة متماثلة الشكل بحيث يكون المجموع شريط زخرفى مستمر وبارز •

ـ أصل الوحدة : ومن استقراء روح الوحدة ، نجد أنها وحدة شعبية بتأثيرات مصرية قديمة • وهى مستوحاه من مشاهدات الطبيعة من هضاب وجبال ترجمها الفنان المصرى القديم لشكل مثلثات ومركباتها •

ـ اسلوب استخدام الوحدة : وقد استخدمه الفنان الشعبى كحشوة زخرفية فى جزء مهم هو منظور من الباب ، ونلاحظ أنه لم يسرف فى استخدام تلك الوحدة حتى لا يخرج عن جو الزخارف الاسلامية المميز •

كما نلاحظ الاندماج الكامل بين تلك الوحدة وحشوة الباب السفلية حيث اختار الفنان الشعبى جزء من اطار الضفيرة كاطار هندسى يتماثل لحد كبير فى خطوطه وأسلوب تكوينه مع تلك الوحدة •

شكل (٥) :

وهو كابولى من الكوابيل الحاملة للبلكونات ـ من مكوناته عنصر اسطوانى ذو سطح مقسم لفصوص ويوجد هذا العنصر جنبا الى جنب مع عنصر الكردى الاسلامى (المنفاخ) فى تكوين متدرج يعطى فى النهاية شكل الكابولى •

وصف الوحدة : هذا العنصر على شكل اسطوانة ذات سطح مفصص بحيث يعطى كل وجه من وجيهيه ، شكل زهرة ذات ثمانى بتلات •

أصل الوحدة : ويرجع أصل هذا العنصر للفن اليونانى الرومانى •

وهى وحدة على شكل طبق زخرفى متماثل التكوين واستخدام فى زخرفة مشربيتى الدورين الأول والثانى •

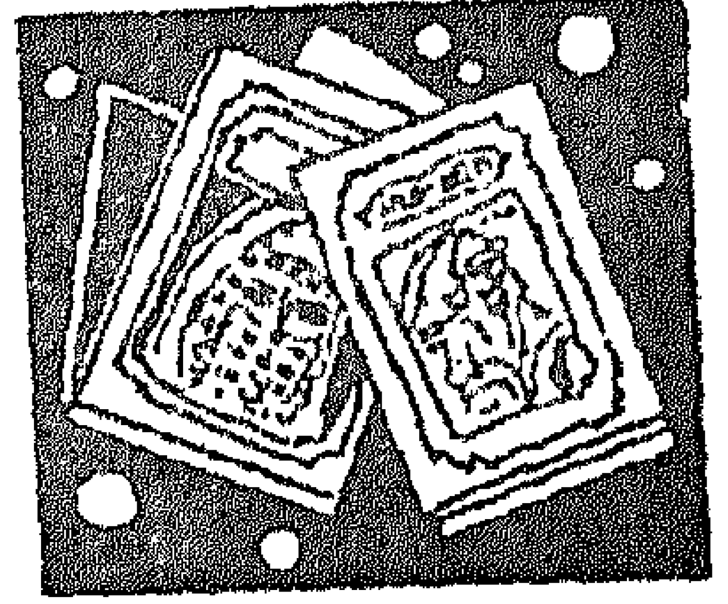
ـ وصف الوحدة : وهى وحدة مستديرة شديدة البروز مكونة من اثنى عشر جزء كل منها على شكل مخروطى له طرفان مدبب دقيق وكروى كبير منظومة فى شكل شعاعى •

ـ أصل الوحدة : يرجح ان تكون انتقلت لمصر من حضارة بابل العراقية حيث انها قريبة الشبه بوحدة (الشمس) الاشورية بيد أن مفرداتها قد رتبت بشكل شعاعى ينبع من مركز ويتجه للخارج ويموج بالحركة •

(عن تحليل أ • صفوت كمال) •

ـ اسلوب استخدام الوحدة : واستخدمها الفنان الشعبى فى زخرفة المشربية من أسفل ، فوضعها داخل الأقواس الحاملة للمشربية كما استخدم مفرداتها الزخرفية كاطار زخرفى لتزيين الحافة السفلى للمشربية • (راجع صور المنزل)







المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني في الرواية الفلسطينية

عرض وتحليل

مراد عبد الرحمن مبروك

بداية يمكن القول بأن الأدب العربى المعاصر بدأ يتجه فى الآونة الأخيرة الى العناصر التراثية ـ سواء كان هذا التراث تراثا اسطوريا ، أم فولكلوريا أم دينيا أو تاريخيا ـ بغية استلهام هذه العناصر وتوظيفها فنيا فى نسيج العمل الأدبى ، الشئ الذى جعل العديد من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية تتجه الى دراسة هذه الظاهرة ، فظهرت بعض الدراسات التى تناولت هذه الظاهرة فى مجالات الأدب المختلفة من مسرح وشعر ورواية . سواء فى مصر أو فى بعض الأقطار العربية الأخرى كالعراق وفلسطين على سبيل المثال وليس الحصر (١) الا أننا نزعم أن هذه

(*) عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرها على البناء الفنى للرواية الفلسطينية » دراسة نقدية . مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع . الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين سنة ١٩٨٣ .

(١) انظر على سبيل المثال : د. على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر

الدراسات الأدبية والحركة النقدية بوجه عام ، لم تستطع مواكبة هذه الظاهرة مواكبة جادة فى شتى الأجناس الأدبية .

ولعل عرضنا لهذه الدراسة الجادة التى تناولها « عبد الرحمن بسيسو » عن استلهام الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية . دراسة نقدية » تكون اضافة الى الدراسات النقدية التى تناولت هذه الظاهرة . وتفتح مجالات للباحثين فى حقل الدراسات الأدبية للوقوف حول ظاهرة استلهام التراث سواء فى الشعر أو المسرح أو الرواية . ولعل ما دفعنا لعرض هذا الكتاب أنه فيما نزعم لم يأخذ حقه من العرض والتحليل على صفحات المجلات الأدبية المتخصصة فى مصر على الرغم من صدوره منذ عام ١٩٨٣ . كما أنه تناول قضايا الواقع العربى الراهن بشتى صوره وأشكاله من خلال الرواية الفلسطينية التى وظفت التراث الشعبى توظيفا فنيا .

وهذه الدراسة تقع فى أربعمائة وتسعين صفحة . وتحتوى على تمهيد وخمسة فصول وخاتمة ، وببلوجرافيا للرواية الفلسطينية من سنة ١٩٢٠ وحتى فبراير سنة ١٩٨٠ .

فى التمهيد : يربط الباحث بين البنية الاجتماعية والبنية التراثية فيرى أن هزيمة سنة ١٩٦٧ ، وما أحدثته من خلل فى بنية المجتمعات العربية كانت سببا فى ظهور العديد من الظواهر الأدبية والثقافية ، وأشهرها العودة الى الجذور ، ومحاولة الربط بينها وبين مشكلات الجماهير ، وهمومهم ، سواء فى مجال الشعر أو المسرح أو الرواية . وقد سبق الدكتور على عشرى زايد أن أشار الى شيوع هذه الظاهرة خاصة بعد مرحلة سنة ١٩٦٧ فيرى « أن ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية قد شاعت بشكل لم يعرف من قبل فى تاريخ شعرنا . فقد أحس الشاعر أن هذه الهزيمة (يعنى هزيمة سنة ١٩٦٧) قد عصفت بكيانه القومى ، أكثر مما عصفت به نكبة سنة ١٩٤٨ ذاتها ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية ، يحاول أن يتكىء عليها علها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزيمة العنيفة التى تعرض لها كيانه القومى » (٢) لذلك فان كلا منهما يتفق على أن هزيمة سنة ١٩٦٧ أثرت على بنية العمل الأدبى سواءفى الشعر أو المسرح أو الرواية أو القصة القصيرة - ونحن من جانبنا نتفق مع الباحثين فى هذه الرؤية (٣) .

والباحث يقتصر فى هذه الدراسة على التراث الشعبى فحسب . دون اللجوء الى أية عناصر أخرى ويضع مبررات فنية وموضوعية لهذا الاختيار منها : -

١ - ان خصوصية الواقع الفلسطينى والتراث وتكثيفهما فى الأدب العربى الفلسطينى يجعله متفردا عن غيره من الآداب فى الأقطار العربية الأخرى .

٢ - ان الرواية كشكل أدبى متميز يستطيع أن يحتوى الواقع ويستوعب التراث ويوظفه توظيفا فنيا يختلف عن الأشكال الأخرى للابداع الفنى .

٣ - ان نوعية المادة التى يستقيها الكتاب الفلسطينيون من التراث الشعبى تتباين عن المادة

العربى المعاصر . منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس - ليبيا سنة ١٩٧٨ . وانظر : د. حلمى بدير أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث . دار المعارف مصر سنة ١٩٨٦ . وانظر : صبرى مسلم حمادى الحسينى ، أثر التراث الشعبى فى رسم الشخصية فى الرواية العراقية الحديثة . رسالة ماجستير مخطوطة . جامعة القاهرة . كلية الآداب قسم اللغة العربية سنة ١٩٧٨ - د. عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى « أربعة أجزاء » دار الهداية ، القاهرة سنة ١٩٨٧ .

(٢) د. على عشرى زايد - مرجع سابق ص ٥٢ .

(٣) وانظر : لمقدم هذا العرض : الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر من ١٩٦٧ الى سنة ١٩٨٤ . رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة المنيا سنة ١٩٨٦ ، الفصل الخاص باستدعاء التراث .

التى يختارها أغلب الكتاب العرب ، ويجعلنا قادرين على اكتشاف ما للأدب الفلسطينى من خصوصية فى الأدب العربى بعامة ٠

أما عن المنهج الذى ارتضاه الباحث فهو منهج يقوم على النظر الى العمل الفنى بوصفه كلا موحدا غير قابل للانشطار أو التجزئة لأنه عمل يتكون من مجموعة علاقات تصب كلها ـ متواشجة متضافرة ومتفاعلة ـ فى مجرى البنيان الكلى للعمل ، وتعكس دلالاته الجمالية والفكرية المتواشجة أيضا ٠ وهذه النظرة للعمل الأدبى جعلت البحث يقوم على محور رأسى يحتوى المأثورات الشعبية ، والرواية معا فى خطين متوازيين ومتفاعلين ، ثم أربعة محاور أفقية يمثل كل منها موضوعا رئيسيا يربط بين حركة التاريخ ومسار الوعى الفلسطينى منذ هزيمة سنة ١٩٤٨ ، وحتى أوائل الثمانينيات حيث الحرب الأخيرة التى دارت فى لبنان بين قوى الثورة العربية والقوى المعادية لها ، وتتضح هذه المحاور الرأسية والأفقية من خلال تناولنا لفصول البحث التالية : ـ

الفصل الأول : تناول الباحث فيه العلاقة بين الرواية الفلسطينية والمأثورات الشعبية « محاولة تأصيل » ،ودارت هذه العلاقة فى ثلاثة محاور :

المحور الأول : عن المأثورات الشعبية الفلسطينية بين الاستلاب والضياع والاحياء ٠ وفيه تناول الباحث طبيعة الواقع الفلسطينى ، والاحداث التى مر بها الانسان الفلسطينى على مر التاريخ ، وكيف أن هذه الأحداث قد أخضعت الانتاج الشعبى من المأثورات الشعبية بنفس القدر الذى هددته فيه بالضياع ٠ فمثلما سلب الصهاينة أرض فلسطين ، سلبوا أيضا تراثهم الشعبى ، ولا يعنى الباحث بالاستلاب المفهوم سرقة المأثورات الشعبية الفلسطينية من قبل الصهاينة ، وادعاء ملكيتها لأنفسهم ، فما تقدمه اسرائيل من رقصات شعبية فى مهرجانات الفنون التى تقام فى عواصم العالم اضافة الى كثير من أشكال وأنماط الابداع الشعبى ، ليس الا مأثورا شعبيا فلسطينيا خالصا ٠

ثم يعرض الباحث فى هذا المحور أيضا لحركة احياء التراث الشعبى الفلسطينى مشيرا الى جهود المستشرقين فى هذا المجال وعلى وجه الخصوص الباحثة الفنلندية هيلما جرانكفيست Helma Grangvist التى جمعت كما وفيرا من التراث الشعبى الفلسطينى وسجلته فى كتابها بأسلوب الكتابة الصوفية ، والألمانى جوستاف والمان Gustav Dalman فى كتابه Einst und jetztin « الماضى والحاضر فى فلسطين » اذ يحتوى على معلومات وافية عن المأثورات الشعبية الفلسطينية ٠

كذلك يعرض الكاتب لجهود الفولكلوريين الفلسطينيين الرواد جهود الطبيب المقدس توفيق كنعان فى العشرينيات من هذا القرن ٠ فيربط كنعان بين المادة التى يجمعها وبين الأرض ويخلق الصلة بينهما بحيث يمكن القول ان هؤلاء الناس ـ أهل فلسطين ـ هم أصحاب هذه الأفكار المرتبطة بهذه الأرض ٠ كذلك كان للمؤرخ الفلسطينى عارف العارف ، والقس أسعد منصور فضل احياء التراث الشعبى فى مؤلفاتهما ٠

لكن بعد عام ١٩٤٨ بدأت تندثر هذه المأثورات لأن جهود الرواد توقفت ولم يعد بالامكان الاستمرار فى العمل الميدانى لجمع المأثورات ٠ لكنهم خلقوا مأثورات جديدة تعكس طبيعة واقعهم المرير داخل المخيمات ٠ وهذا المخيم المعتم يمثل حلقة أساسية من حلقات التواصل بالمأثورات ، بالوطن ٠ لكن بعد هزيمه سنة ١٩٦٧ واحتلال ما تبقى من أرض فلسطين « الضفة الغربية وقطاع غزة أصبح جمع المأثورات يشكل أهمية كبيرة لأنه يوقظ حس الأمة ويدفعها الى الاهتمام بأروع ما فيه وقد تنبه الى ذلك الشاعر الفلسطينى توفيق زياد فظل يؤكد على جمع التراث الشعبى وتشكلت لجنة باسم لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبى لجمع المأثورات الشعبية ويعتبر كتابه « قرية ترمسعا » (٤) باكورة انتاج هذه اللجنة ٠ كما أشار الباحث الى جهود الباحث الفولكلورى الفلسطينى نمر سرحان فى جمع وتدوين التراث

(٤) الكتاب صدر عن منظمة التحرير الفلسطينية ٠ مركز الابحاث ٠ سلسلة كتب فلسطينية: (٤٥) بيروت ـ

الفولكلورى والى جهود الباحثين فى الدراسات العليا وفى الرسائل الجامعية لجمع هذا التراث من الضياع ٠

المحور الثانى : تناول الباحث فيه تأسيس العلاقة بين الرواية الفلسطينية والمأثورات الشعبية من خلال الأساطير والملاحم السير والحكايات الشعبية ٠ فيعرض الباحث لمفهوم الأسطورة وارتباطها بالمرحلة البدائية للانسان ، وعلاقة الانتاج فى المجتمع القائم على الملكية الجماعية لأدوات الانتاج ٠ وتعبر هذه الأساطير عن الفكر البدائى عند الانسان الفلسطينى ، ويعتبر العهد القديم Old testament مصدرا أساسيا للأساطير الفلسطينية الكنعانية ، ويحاول الباحث أن يبرهن من خلال العودة الى المصادر الأسطورية « على ان الكنعانيين بسطوا الكتابة الهيروغليفية حتى أصبح الخط الكنعانى أساسا لخطوط العالم المتمدن ، ومن اللغة الكنعانية جاءت العبرية القديمة لغة الكتاب المقدس ، وقد أكدت ذلك الكشوفات الحضرية الحديثة التى تمت فى قرية (جبيل ـ بيبلوس) التى تقع الى الشمال من بيروت » (٥) ٠ ومن خلال الاستناد الى الأصول الأسطورية الكنعانية يتضح أن اليهود نزحوا الى فلسطين حوالى سنة ألفين قبل الميلاد أى بعد عشرة قرون من استقرار العرب الكنعانيين فيها واقامة حضارتهم ٠

ثم يتناول الباحث علاقة هذه الأساطير بالمعتقدات والطقوس عند الانسان الفلسطينى فى المرحلة البدائية الوثنية ٠

وقد تناول الباحث هذه المصادر الأسطورية بوصفها مصدرا ممكنا للاستلهام فى الأعمال الفنية المعاصرة ، وفى الرواية بخاصة حيث وجد الروائى الفلسطينى نفسه أمام كم هائل من الأساطير والحكايات الأسطورية والخوارق والخرافات ، وكلها تفيض بالحياة والرمز والحدث والصراع والنبوءات ٠

كما يرى الباحث أن الملاحم والصور تعد منهلا ويستقى منه الروائى مادته الابداعية ٠ ويجمع الباحث بين الملاحم والسير فى عنصر واحد ٠ لأن كلا منهما ينهض على البناء الفنى وليس البناء التاريخى ٠ وموقفهما من أحداث التاريخ موقف انتقائى لأن كليهما يحفل أساسا بالبناء الفنى ، وان كان يتخذ من التاريخ قاعدة لهذا البناء ٠ ويشير الباحث الى وفرة السير الشعبية العربية مثل الهلالية ، الزير سالم ، عنترة بن شداد ، الأميرة ذات الهمة ، الظاهر بيبرس وهى تجسد البطولات الجماعية والفردية التى تحمل هموم الجماعة القومية ، وقد تمثلها الراوئيون الفلسطينيون ٠

وتعد الحكاية الشعبية واحدة من المأثورات الشعبية التى استلهما الروائى الفلسطينى مثل استلهام الأساطير والملاحم والسير ، فالحكاية الشعبية قيل هموم الانسان وهواجسه وحلمه الى واقع أكثر رحابة ، كما أن الجوانب الأساسية للصلة بين الحكاية الشعبية والرواية تتمثل فى « التصوير الحكائى لعمل ما » على حد تعبير جورج لوكاتش (٦) الذى يعرف الرواية بأنها « ذلك النوع الملحمى ، ذلك التصوير الحكائى للكلية الاجتماعية » وكما يرى فورسفر » أن الرواية تحكى حكاية هذا هو الوجه الأساسى الذى لولاه لما كان لها وجود » (٧) ، ويرى أغلب النقاد والباحثين ـ الذين نقلوا عن فورستر ٠ ان عنصر الحكاية يعد المظهر الأوضح للصلة بين التراث الشعبى والرواية (٨) ٠ والباحث لا يستهويه الربط المباشر بين عنصر الحكاية والنسيج الروائى بل يرى ان المأثورات الشعبية والحكاية الشعبية المستوحاة فى الرواية لا بد أن تفجر دلالات جديدة ورؤى جديدة تحمل موقفا معاصرا (٩) ٠

---

(٥) عبد الرحمن بسيسو ـ استلهام الينبوع ـ ص ٣٥ ٠

(٦) انظر : جورج لوكاتش ٠ الرواية كملحمة برجوازية ٠ ترجمة جورج طرابيشى ـ دار الطليعة ـ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١١ ٠

(٧) انظر : آ٠ م فورستر ٠ أركان القصة ٠ ترجمة كمال عياد جاد ـ دار الكرنك ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٣٤ ٠

(٨) يستند الباحث فى هذه العبارة الى صبرى مسلم حمادى الحسينى ٠ مرجع سابق ص ٥٧ ٠

(٩) نفسه ص ٥١ ٠

(١٠) نفسه ص ٦٢ ٠

المحور الثالث : يتناول الباحث فيه دوافع استلهام الأساطير والمأثورات الشعبية من الرواية الفلسطينية مثل الدافع القومي لمواجهة الصهيونية العالمية التي تحاول أن تخلق الحواجز بين الشعب الفلسطيني وتراثه ليجعله غريبا على أرضه وعن تراثه الذي يرى الباحث أن استلهام الروائي للأساطير والمأثورات الشعبية من عمق الصراع الذي يخوضه الانسان العربي والعربي الفلسطيني لتؤكد الذات القومية ، ولترسخ الارتباط المصيري بالأرض والتراث . فلم يعد الارتباط بالأرض والمأثورات رومانسيا يخضع لفكرة الماضي الحي « وأيام العز » بل أصبح رتباطا قوميا يهدف الى الدفاع عن الوجود القومي ويؤكد استمراريته في التاريخ وفوق الأرض ويفتح الأبواب على وسعها للتواصل مع الجماهير ، وللاقتراب كثيرا من همومها وشواغلها » (١١) .

ثم يستشهد الباحث بأقوال الروائيين الفلسطينيين ، وموقفهم ان التراث ، وكيفية التعامل مع هذا التراث ، ويتفقون في استلهام الوجه الثوري المشرق للتراث . كي ينبشوا ما في هذا التراث من قيم حية ويوظفونها توظيفا فنيا .

كما يرى الباحث أن هناك دافعا طبقيا يتمثل في التباين بين من يعيشوا في الخيام والمخيمات وبين قوى الاحتلال التي تهيمن على ثروات البلاد وخيراتها . ويعد المأثور الشعبي « إنعكاسا للصراع الطبقي وسلاحا له » على حد تعبير يوري سوكولوف (١١) . ومن هنا فان معظم الروائيين الفلسطينيين يصورون في رواياتهم « البطل المنتمي للفقراء ، الطالع من المخيم ، و من القرى الواقعة تحت أسر الاحتلال ، ويصورون في المقابل الأبطال المنتمين الى الاقطاع ،والبرجوازية، ومن خلال المأثور الشعبي يعبرون عن أزمة الثقة بين هاتين الطبقتين .

كما يرى الباحث أيضا دافعا جماليا لاستلهام التراث الشعبي . فيرى أن الرواية العربية والفلسطينية رواية هجينية ، موزعة الانتماء ، تنتمي تارة الى شكل الرواية الكلاسيكية وأخرى الى رواية تيار الوعي . وثالثة الى الرواية الشيئية . ورابعة الى أحدث الانجازات التقنية الروائية . وخامسة الى الدعائية الصادفة التي تبعد الرواية عن الفن لتصلها بالمقالة السياسية . وكلها في رأى الباحث لا تمت الى واقعنا العربي بصلة (١٢) « لذلك فتح الرائيون أبواب الاكتشاف بحثا عن شكل روائي ملائم للتعبير عن الذات الجماعية . وأيقنوا أن قوتهم تكمن في ارتباطهم بالأرض بؤرة الصراع وفي التراث حامل التاريخ وجسر التواصل بالأرض ولقد وجد الروائي في مأثوراته الشعبية امكانيات فكرية وفنية هائلة ، تسهم في حل أشكالية البحث عن شكل روائي ملائم وشعورا بالخطر الذي يمثله التقليد المطلق لشكل الرواية الأوربية » (١٣) ، ويرى الباحث أن غسان كنفاني يعد رائدا لهذه الحركة التي تستوحي المأثورات الشعبية لخلق بعد جمالي في الشكل الروائي يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . وكذلك أميل حبيبي .

الفصل الثاني : تناول الباحث فيه « الصياغه الملحمية للصراع » ، ويمثل هذا الفصل المحور الأفقي الأول في هذه الدراسة . واهتم الباحث فيه بالروايات التي وظفت المأثورات الشعبية وبخاصة « الملاحم والسير وحكايات البطولة والحكايات الشعبية بعامة » ليصوغ من خلالها المراحل أو الفترات التي احتدم فيها الصراع العربي الفلسطيني والجماهير العربية من جهة وبين قوى القهر . من جهة ثانية . لذلك فان روايات هذه المرحلة تقف عند مفاصل مركزية في حركة التاريخ الفلسطيني بدءا من هزيمة سنة ١٩٤٨ ــ رواية أيام الحب والموت ، ومرورا بهزيمة سنة ١٩٦٧ ــ رواية العشاق ، حبيبتي ميليشيسا ،

---

(١١) انظر : يوري سوكولوف . الفولكلور خضاياه وتاريخه . ترجمة حلمي شعراوي ،عبد الحميد حواس . هيئة الكتاب . القاهرة سنة ١٩٧١ ص ٤٧ .

(١٢) يتفق الباحث في هذه الرؤية مع كل من الدكتور عز الدين اسماعيل : في كتابه « روح العصر » دار الرائد العربي لبنان سنة ١٩٧٨ ص ٩٥ ، ١٠٢ ، وانظر . د. عبد الحميد ابراهيم . مقالات في النقد الأدبي ج ٤ ــ دار الهداية القاهرة سنة ١٩٨٧ ص ٦ وما بعدها .

(١٣) نفسه ص ٧٢ ــ ٧٣ (١٥) نفسه ص ٩٠ .

وانتهاء بالحرب الأخيرة التى دارت فى لبنان بين قوى الثورة العربية والقوى المعادية لها .

وفى بداية هذا الفصل يربط الكاتب بين أبطال الملاحم وأبطال الرواية — من خلال الالتحام بالواقع الحاضر — فيذكر الباحث أن تعامله الروائى مع التراث الشعبى بسلبه وايجابه لا يختلف كثيرا عن تعامله مع أحداث التاريخ الماضية بسلبها وايجابها أيضا « فالمنطق الذى يرى الكاتب من خلاله أحداث الماضى ، والحقيقة التراثية يعكس نفسه على طريقة هذا الروائى ، أو ذاك فى توظيف أحداث التاريخ ، ورموز التراث ، وتخلى الكاتب عن الرؤية الجدلية للتاريخ والتراث يسقط عمله فى توظيف ساذج لهذه الأحداث . وتلك الرموز ، فيصبح التاريخ زيا خارجيا يغلف عمله ، وتصبح رموز التراث زخرفا يحاول الرؤية ليطبقها على الروايات الثلاث فى هذا الفصل .

— الرواية الأولى هى رواية «**أيام الحب والموت**» سنة ١٩٧٣ للروائى الفلسطينى « رشاد أبو شاور » وتعالج فترة الحرب التى سبقت نكبة ١٩٤٨ لكنها ترتد الى الماضى فتتناول مراحل سابقة مثل الاحتلال العثمانى ، والبريطانى ، ويحاول الباحث أن يتلمس عناصر التراث الشعبى فى هذه الرواية من حيث اعتمادها على النبوءة التى هى سمة فى القصص الشعبى ، ويعتمد الباحث اعتمادا كليا على التحليل النقدى للرواية متتبعا الحدث التاريخى لها منذ غياب شخصية « أبو محمد » وهو يحارب الانجليز واليهود وحتى عودته مع بداية معارك سنة ١٩٤٨ كى يثير فى الناس حبهم لأرضهم التى ورثوها عن أجدادهم . كما يعتمد الباحث فى هذه الرؤية النقدية على الوقوف أمام النصوص التراثية الشعبية مثل الغناء الشعبى ، والمعتقدات الشعبية ، فيرى أن الكاتب مستعين من السير الشعبية أسلوبها فى التشخيص الملحمى من حيث اضفائه سمات القوة والمضاء والبأس على شخصياته الروائية .

— وينبع بكاتب الرؤية نفسها فى رواية « **حبيبتى ميليشيا** » لتوفيق فياض سنة ١٩٧٦ وهذه الرواية يمتد زمنها الداخلى من ظهيرة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ . وحتى حرب أيلول سنة ١٩٧٠ وما تزال مذبحة صهيونية مستمرة . ويرى الكاتب يعتمد على أسلوب التشخيص الملحمى فى صياغته لشخصيات الرواية وأن توظيف توفيق فياض للرمز الاسطورى أكثر فنية من توظيف « رشاد **أو شاور** » .

— **أما رواية الآتى من المسافات لسلوى البنا** . على الرغم من أنها صدرت بدون تاريخ الا أن الباحث يرجح صدور الطبعة الأولى منها سنة ١٩٧٧ . لذلك جاء تناوله لهذه الرواية بعد الروايتين السابقتين . واهتمت هذه الرواية بمعالجة أحداث الحرب اللبنانية الأخيرة ويرى الباحث أن الكاتبة تستلهم الاطار العام للحكاية وتعبئها بأحداث ومضامين جديدة تحاول بواسطتها أن تشير الى الحدث الواقعى ،فتصوغ الأحداث المعاصرة فى قوالب تراثية . خاصة أحداث بيروت واحتراقها بالقذائف والمدافع . وكل هذه الأحداث يقصها العم « أبو عمر » للأطفال فى حى « أبو شاكر » مستخدما قالب الحكاية الشعبية وعاد يصب فيه مخزونه الثقافى . وبرغم أن الكاتبة تحاول أن تقيم مجموعة من المتوازيات بين الشخصيات الواقعية وشخصيات الحكاية الشعبية الا أن الباحث يرى أن الكاتبة « لم تنجح فى التعامل مع الحكايات الشعبية فنيا ، ولم تنجح فى التعامل مع أحداث التاريخ ، فجاء توظيفها للحكاية زخرفيا ، وجاء تعاملها مع التاريخ تسجيليا محضا ، وهو الأمر الذى طبع الرواية لطابع الفيلم التسجيلى أو التقرير الصحافى » (١٦) .

الفصل الثالث : تناول الباحث فيه « جدلية العجز والفعل » ويمثل المحور الأفقى الثانى فى الدراسة .

ويقوم هذا الفصل على دراسة الروايات التى عالجت الجدلية فى المأثورات الشعبية فى الواقع الفلسطينى من خلال توظيف شخصيات وأشكال

---

(١٦) نفسه ص ٢٠٠ .

وعناصر تراثية ، ومن خلال وقوفها عند بعض الأفكار والمفاهيم التراثية العاجزة لاوانتها ، وتقديم بدائلها الفاعل . وتعالج روايات هـذا الفصل مفاصل مركزية فى « جدلية العجز والفعل » فى المأثورات الشعبية . وفى الواقع العربى الفلسطينى ، فتقف رواية العاشق عند فترة الاحتلال البريطانى لفلسطين ، وسعور المطامع الصهيونية فيها ، والبدايات الأولى للثورة ضد ذاك الاحتلال وتلك المطامع الصهيونية فيها ، والبدايات الأولى للثورة ضد ذاك الاحتلال وتلك المطامع حيث جنين « الفعل » ينمو وئيدا فى رحم واقع محكوم « بالعجز » وتراث عاجز وتمسك الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل طرف الخيط من العاشق ، وتستمر فى الكشف عن جدلية العجز والفعل فى الواقع الفلسطينى منذ احتلال سنة ٩٩٤٨ ، وحتى بزوغ فجر الثورة والمقاومة . وتتناول كل من « سداسية الأيام الستة » ، « وعائد الى حيفا » هذه الجدلية فتبرز الأولى انعكاسات هزيمة سنة ١٩٦٧ على الواقع الفلسطينى ، وتعالج الثانية هذه الانعكاسات من وجهة نظر الذين هربوا .

لذلك فان الباحث يتناول فى مدخل هـذا الفصل علاقة التراث الشعبى بهذه الجدلية التى تتمثل فى الشىء ونقيضه ، أو فى العجز والفعل ـ على حد تعبير الباحث ـ فيرى أن هذه الجدلية تولد الصراع الذى بدوره يؤدى الى تطوير التراث . فيربط الكاتب هذا التناقض المتولد من التراث بالتناقض المتولد من البنية الاجتماعية فيقول الباحث « التناقض فى التراث انما يجىء من كون النفس الانسانية ذاتها تحمل فى أطوائها هـذا التناقض ، وتتجاذبها العوامل النفسية باختلاف الظروف ، وفضلا عن ذلك فان المجتمع بطبيعة انقسامه الى طبقات وطوائف واختلاف فى المهد وفى المستويات العقلية تختلف فى نواح أخرى ، ويبقى الصراع الداخلى والخارجى مصدرا لكل تطور يصيب التراث » (١٧) . ومن هنا يرجع الباحث طبيعة الصراع والتناقض فى التراث ، بطبيعة التناقض القائم فى الواقع الفلسطينى . ويرصد الأمثلة الشعبية الفلسطينية التى تدلل على هذا التناقض ثم يتناول الروايات التى تبرز الوجهين المتناقضين معا ـ بخلاف روايات الفصل السابق التى برزت وجها واحدا للبطل الملحمى ـ وهذان الوجهان المتناقضان يبرزان من خلال روايتى « العشاق » سنة ١٩٧٢ لغسان كنفانى ، « والوقائع الغريبة » لاميل حبيبى . فالعاشق هو الوجه الايجابى ، والمتشائل هو الوجه السلبى .

فتقدم العاشق صورة للبطل الملحمى « الايجابى» الذى يقتحم حقل الفعل . وتركز هذه الرواية على المرحلة التى سبقت سنة ١٩٤٨ ، وهى فترة بروز ارهاصات الثورة وبداية الصراع والجدل بين عنصرى العجز والفعل . فيرى الباحث ان غسان كنفانى حاول أن يربط بين ملامح البطل التى واجهها « العاشق » من السلطات البريطانية الروائى وملامح البطل الملحمى من خلال الحوادث « كابتن بلاك » معتمدا على استلهامه وتوظيفه للتراث أما رواية « سداسية الأيام » لاميل حبيبى تبدأ من حيث انتهت « العاشق » أى من حيث اعتقل الوطن وعشاقه تحت نير الاحتلال الصهيونى . وأثره على الواقع الفلسطينى منذ نكبة سنة ١٩٤٨ وحتى فجر المقاومة الجماهيرية بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ . ويستخدم الكاتب التراث الشعبى وسيلة تعبيرية يشكل من خلالها رؤيته للواقع .

ويذهب الباحث الى أن هذه الرواية رائدة فى مجال حل « اشكالية الشكل الروائى » لسببين :

الأول : أنها أول رواية فلسطينية بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ دللت عن طريق شكلها الروائى على أزمة موضوعية يعانيها العالم العربى عموما والعالم الأدبى خصوصا .

والثانى : أن اميل حبيبى يرتكز الى التراث بشقيه الكلاسى والشعبى فى محاولته لتطوير الفن الروائى العربى والولوج به حقل التجديد والاكتشاف لحل « اشكالية الشكل » (١٨) .

---

(١٧) نفسه ص ٢٠٤ .

(١٨) نفسه ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩ .

ونرى ان هذا الزعم الذى يزعمه الباحث قد ينطبق على الرواية الفلسطينية ، أما هذه الرواية لها الريادة فى حل أشكالية الرواية العربية ، فأمر لا يخلو من المبالغة ٠ اذ أن هناك بعض الروايات المصرية والعربية قد تنبه كتابها الى توظيف التراث منذ أوائل الستينيات بقصد ارتياد شكل فنى يساير طبيعة الواقع الحاضر ٠ مثل رواية « السائرون نياما » سنة ١٩٦٥ لسعد مكاوى فقد استطاع أن يعبر من خلال أنماطها التراثية عن هموم الواقع العربى ونحن لسنا فى مجال تحديد دور الريادة اذ أننا نتفق على أن التفات الكتاب الى تراثهم يستوحونه فى أعمالهم جاء وليد مرحلة واحدة هى مرحلة الستينيات ٠ وظل الكتاب العرب يرتادون هذا النمط بوعى وتكثيف حتى وقتنا الحاضر ٠

ـ أما رواية « الوقائع الغريبة » ٠ سنة ١٩٧٤ يربط الباحث بين شخصية « جحا » وشخصية « سعد أبى النحس » ويعقد مقارنة بين ملامح الشخصية الروائية والشخصية الشعبية ٠ وهذا ملمح بارز فى تحليل الباحث لمعظم الروايات الواردة فى البحث ٠ فيقول « يستقى الكاتب من « جحا » سماته وأسلوبه ويضفيهما على شخصية المتشائل ويحمل الأخير كل العيوب الموروثة والمنتشرة بين أبناء قومه والتى أراد محاربتها » (١٩) ٠

الفصل الرابع : يتناول فيه الباحث « **وجهان للولى** » ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الثالث فى منهج هذه الدراسة ٠ وفى مدخل هذا الفصل يتناول الباحث المفهوم النظرى « للولى » وارتباط هذا المفهوم بالمعتقدات الشعبية والتراث الدينى ٠ ثم يتناول **رواية « الأعمى والأطرش » سنة ١٩٧٣ ٠ لغسان كنفانى** ويرى أنها تمثل الوجه السلبى « للولى » فقد استلهم الكاتب صورة الولى من الحكايات الشعبية وأضفى عليها أبعادا معاصرة ، **أما رواية « أسطورية ليلة الميلاد » سنة ١٩٧٧ لتوفيق المبيض** فتمثل الوجه الايجابى للولى ٠ توظف الكاتب أسطورة الشيخ مرجان ٠ وربطها بأسطورة تحرك القبور التى صاغها وجدان جماهير غزة أثر استشهاد أربعة فدائيين فى عملية بطولة ضد قوات الغزو الصهيونى سنة ١٩٧٢ ، وأسطورة « شمسون ودليلة » ، « والسندباد البحرى » ويرى الباحث أن بناء هذه الرواية قد اعتمد على ركائز أساسية أهمها الربط الوثيق بين أسطورة الشيخ مرجان وأسطورة تحرك القبور ، والتوازيات الدالة التى يقيمها الكاتب بين شخصيات الرواية والشخصيات التراثية ٠ ويصطلح الباحث على تسمية مثل هذه الشخصيات ٠ « بالشخصية الناقصة » ن خلال ربطه هذه الشخصية بالتراث الشعبى ٠ حيث يصورها الوجدان الشعبى بأن مثل هذه الشخصيات تتسم بالجبروت، والاكتساب المعرفى ٠ وعندما يلجأ الكاتب الى استخدام هذه الشخصيات يكون الاختيار مقصورا ، حيث يحدث التجاماً بين هذه الشخصيات ، وما تتمتع به من قوى خارقة ، وبين الواقع الحاضر عن طريق هذا التضاد ، فاذا كانت هذه الشخصيات تتحول فى التراث الشعبى الى ولى يخدم فكرا عاجزا ـ على حد تعبير الباحث ـ فانها فى الرواية تتحول الى ولى يدعو الى الفعل ٠ أى تتحول من السلب الى الايجاب ٠

الفصل الخامس : يتناول فيه الباحث « **وجهان للمخلص** » ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الرابع ، ويتناول الروايات التى نهضت ـ جزئيا وكليا ـ على توظيف فكرة المخلص ، أو أسطورته لتعالج قضايا تلح على الوجدان الفلسطينى ٠ وتقوم روايتا « العشاق » ، و « البكاء على صدر الحبيب » على التوظيف الجزئى ، بينما تقوم رواية العجوز « على التوظيف الكلى » ويتمثل وجها المخلص فى الوجه السلبى ، والوجه الايجابى ٠ ويناقش الباحث فكرة المخلص فى التراث الشعبى فى مدخل هذا الفصل ٠ ثم يتناول رواية « العشاق » لرشاد أبو شاور ٠ وكيفية توظيفه لفكرة المخلص ويتمثل ذلك فى المسيح المنتظر الذى يخلصهم من هزيمة سنة ١٩٦٧ ٠ وهذا التوظيف يعد توظيفا جزئيا ٠ بينما رواية « **العجوز** » سنة ١٩٧٤ **لأفنان القاسم اعتمدت على التوظيف الكلى**

(١٩) نفسه ص ٢٧٠ ٠

للأسطورة • وعلى حد تعبير الباحث أن الكاتب يعمد الى توظيف أشكال وعناصر تراثية شعبية مختلفة فهو يربط فكرة المخلص بأسطورة « الاله أو الملك المقتول » ، ويستعير بعض رموز وطقوس أساطير الموت والانبعاث • ويوظف النبوءة وأسلوب الحكاية داخل الحكاية ، ويعمد الى تكرار رؤيته للواقع الذى يعالجه » (٢٠) •

ويعتمد الباحث فى تحليله لهذه الرواية على التراث الأسطورى والشعبى محاولا الربط بين هذه العناصر التراثية ، والواقع الفلسطينى الحاضر • بغية فى انتظار المخلص ثم يعرض الى الأغنية الشعبية والموال ، ويستلهم من الحكايات الشعبية شخصياتها ويصهر ذلك كله فى صلب النسيج الروائى ليصوغ الرواية وليحقق رمزيتها فيعكس — من خلال الرمز الباحث لرواية « البكاء على صدر الحبيب » ويرى أنها تعالج مرحلة من أخطر المراحل التىمرت بها الثورة الفلسطينية • بدءا من خروج الثورة من الأردن أثر مجازر أيلول سنة ١٩٧٠ ، وانتهاء بالصمود البطولى للثوار دفاعا عن ثورتهم ضد محاولات تصفيتها فى لبنان فى مايو سنة ١٩٧٣ ، وتحمل الرواية نقدا حادا ، لتصرفات القيادة من خلال التوظيف الأسطورى الذى لجأ اليه الكاتب حيث استقى من العهد القديم أسطورتين الأولى « أسطورة سقوط أريحا فى يد يشوع بن نون » ، والثانية « أسطورة عين جالوت أو جليات » ومزج بين هاتين الأسطورتين فى نسيج جديد حتى لتبدو وكأنهما أسطورة واحدة ، ثم يعرض الباحث للتباين بين هاتين الأسطورتين كما هما فى الأصل ، وكما قدمهما الكاتب فى الرواية • الا أن الباحث يأخذ على رشاد الاغراق فى التقرير والسرد الاخبارى ، لكنه يرجع ذلك الى احساس غامض كان يسيطر على الكاتب بأنه ينقل الواقع كما هو • **ختام البحث** • ثم يختتم الباحث هذه الدراسة ببليوجرافية الرواية الفلسطينية من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٨٠ ، وقد وصلت الى مائة واثنتين وأربعين رواية فلسطينية • معتمدا فى مصادرها على الفهارس والمؤلفات والدوريات المختلفة •

لذلك يمكننا القول بأن هذا الكتابيعد دراسة نقدية قيمة تضاف الى المكتبة لما تحمله بين طياتها من ثراء فكرى ومعايير نقدية جادة •

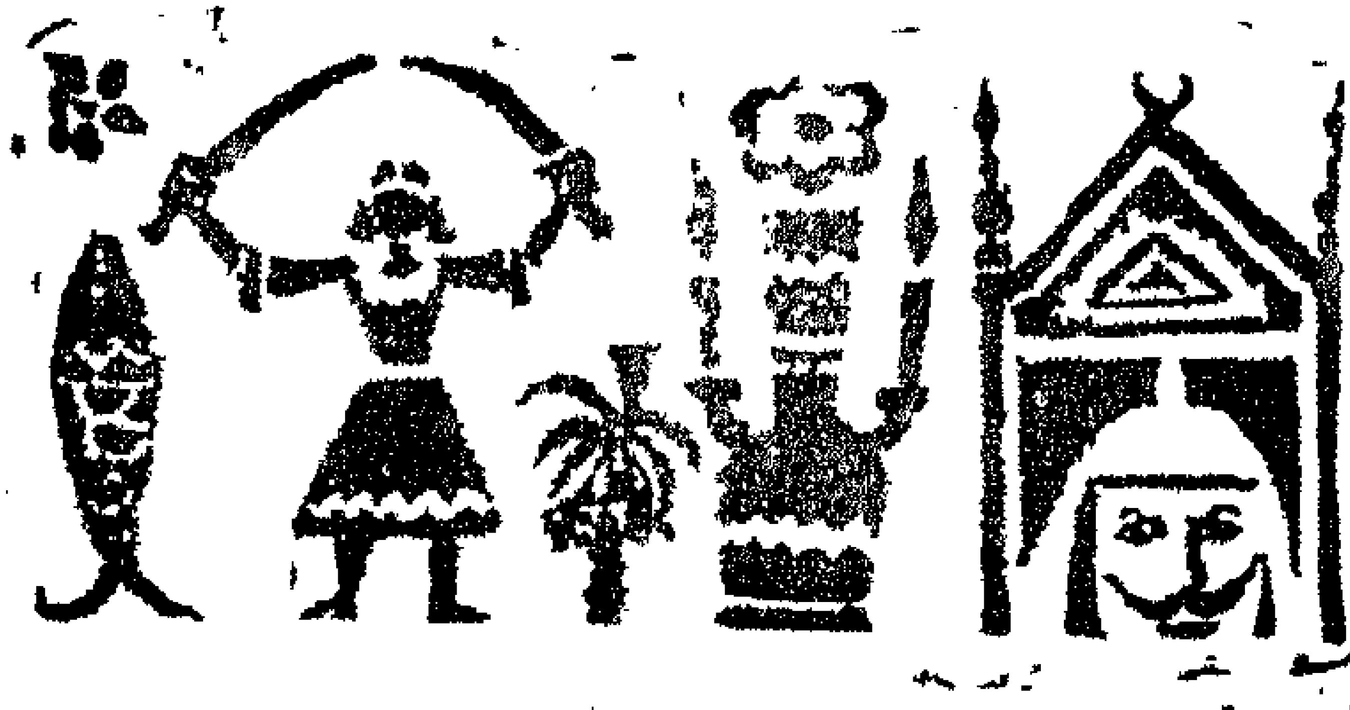
ولعل القارىء العربى يفيد من قضاياه المطروحة •



(٢٠) نفسه ص ٤٢١ •



جولة الفنون الشعبية



المرأة الشعبية في عيون الفنان وفيق المنذر

د. هانى جابر

الفنان وفيق المنذر من الفنانين الذين يقفون أمام الحياة الشعبية يستلهمون منها عناصرها وأشكالها المتنوعة .

وقد أثر ذلك وانعكس على نوعية انتاجه الفنى وأسلوبه المتميز .

والمنذر ، من الفنانين التطبيقيين الواعين بدور التصميم الخطى وأهميته فى بناء العمل الفنى ، وهو أيضا من الفنانين الذين عشقوا فن التصوير ، وأحبوا التجريب فيه بالاستعانة بأدوات وخامات تطبيقية .

وفناننا من الفنانين الذين عاشوا طفولتهم فى أذقة الأحياء الشعبية وحاراتها المميزة بعادتها الاجتماعية ، واختلطت فيها أحاسيسه مع أفراحها فى المناسبات الدينية والاجتماعية ، وشاهد فى صباه الطوائف الدينية وهى تعبر الأحياء حاملة أعلامها ، واستمع الى ابتهالاتها المعبرة عن الليالى فى الموالد المختلفة . كما تتوحد فيه كل العناصر فى تركيبة تشير فى النهاية اليه لتؤكد معها على مكانة المرأة لديه فى كل لوحة .

والفنان فى هذا لا يفصل ابداعه فى فنه عن مفهومه المدرك لتوظيف أدوات الابداع ، ولا يبعد أدواته وخاماته عن التصور أو الموقف المصير عنه فى العمل الفنى ، وكان لذلك موفقا الى حد كبير عندما جعل هذه الأمور تحرك فيه باعثا لاختيار أسلوبا يعتقد به أنه توصل الى منعطف يعبر عن المرأة .

استمع الى نداءات الباعة والحرفيين والى أصوات المنشدين الشعبيين القادمين من الأرياف والمدن الكبرى . وأخيرا عايش الاحياء الشعبية وعمرانها وعمائرها بطرززها الفريدة التاريخية .

وتقف المرأة « الشعبية » كملامح ومعان ، خلف موضوعاته وألوانه وزخارفه ، بالاضافة الى أن أعماله تبرز بوضوح نوعية انتخابه للمرأة الشعبية

موضوعا محوريا لاحساسه ، كما توضح لوحاته حواراته معها فى لغة مشتركة لها مقاطعها النوعية ولها معالمها الفنية والجمالية .

والفنان المنذر ، ينظر الى موضوعاته الفنيـــة نظرته الى عمل تطبيقى كبير والى تخطيط شامل ،

وأول ما يلفت النظر الى أعمال الفنان وفيــق المنذر هو الانفعالات البادية بثقة على وجوه النسوة والتى تحققها ايما آتهن المتنوعة . فتجعلك تشعر احساسا حقيقيـــا بشعورهن ان كن متأملات ، فرحات حزينات ، صابرات ، هـــادئات . هـــذه الانفعالات أو المشاعر الخاصة بكل وجه ، تبدو مقنعة ومؤكدة يتكـــامل الرؤية الفنية للتكوين بشكل عام . على الرغم من لجوء الفنان الى أسلوب التسطيح (اللونى والخطى) ومع هذا ، فقد وجه الفنان بشكل محدد اهتماما ملحوظا نحو اظهـــار العمق النفسى ، ورسم التفصـــيليات العديدة وما حوته من زخارف وألوان ساخنة متباينة . كل ذلك ليوحد الرؤية الفكرية مع الرؤيةالجمالية فى البناء الفنى .

وجسم المرأة من أبرز ما فى لوحات المنذر ، من حيث صـــدق التعبير عن تصوره هو الذاتى لها ، فالمرأة تبدو رشيقة الى حد التشابه بينهـــا وبين وحدة الأرابيســـك الدقيقة . وحتى حيث نجاحه فى اختيار الأوضـــاع التى تناسب كل موقف على حدة داخل بنائية العمل . والتى توضح أعماله جمال نسبها وتناسبها مع العنـــاصر الأخرى .

والمرأة عند الفنان ليست مجرد « موديل » بل هى التى تشكل جزئية محورية فى خياله الفنى . فأحيانا نراها « فينوس » أو « أفروديت » تعيش داخل الأزرقان بين ظلال وأضواء . وأحيانا أخرى نراها بنت البلد أو البنت البتول محاطة بجـــو تاريخى شعبى اسطورى ، ومحاطة بوحـــدات الارابيسك والرموز الشعبية . هكذا تتصافح الفنان مع المرأة فى موضوعية جمالية وموضوعية نفسية وفى الوقت ذاته لا يتناسى الخيال حولها .

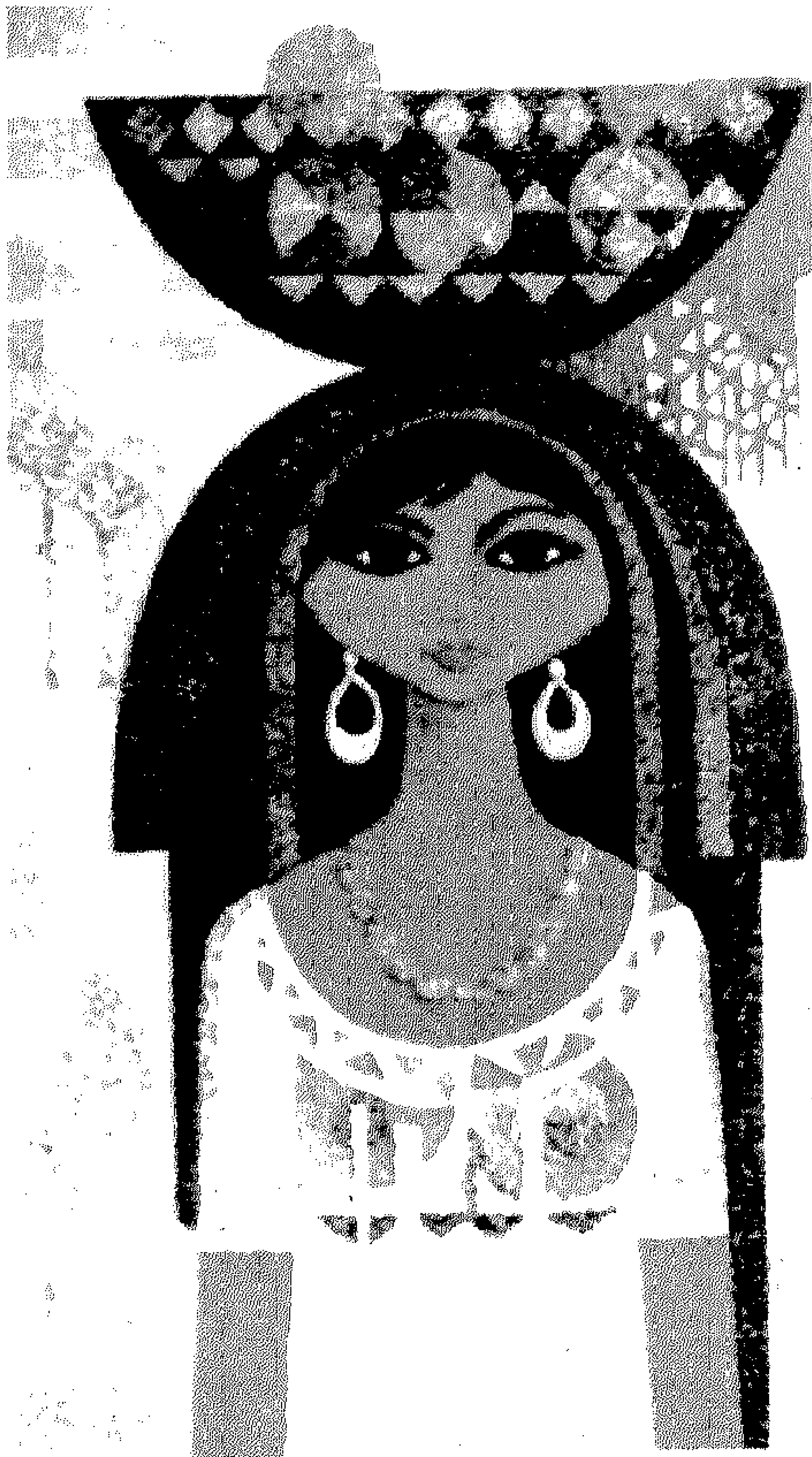
ولوحاته متوثقة الصلة بالزخارف والاشكال فهى بيئة خاصة لها معالمها الشعبية . وحيث تبدو كل لوحة فنى معرضه ذات بيئة مستقلة وعناصر ضيق ، ولكل امرأة لوحة أو بيئة تعبر عنهـــا الشـــخصيه الزخرفيه التى تحيط بها من كل جانب .

ويبدو أن الفنان اهتم اهتماما ملحوظا متكامل المستويات المختلفه فى أعماله ، فلم تأتى الخطوط الزخرفية وهى كثيرة ووفيرة بشـــكل عفوى أو بتوظيف ديكور اتيف ،ولكنه درس الوحدة دراسة جمالية وعمل على الكشف عن امكانية تواجدهـا وحضورها فى الصورة والموضوع أو فى عـــدمه قبل أن ينتهى من أعمـــاله . ومن المواقف التى تحسب للفنان وفيق المنذر ، انه قلل من استخدام الرموز الشعبية المكررة والتى درج على استخدامها مؤخرا عدد من الفنانين بسبب أو بدون ، حتى بات الأمر نوعا من الافتعال .

وألوان صوره ساخنة فى درجاتها وأحيـــانا تكون صريحة أو مركبة . وأكثر ما استخدمه منها ألوان القيشانى والفسيفساء البيزنطى ، الى جانب اللون البنى المشـــوب بالحمرة بنغمـــاته المتداخلة لتعبـــر عن بشرة المرأة . كذلك تعكس الألوان ولع الفنـــان بفنون المخطوطات الهنـــدية الاســـلامية الممزوج بالفن المصرى القديم وجـــو الأساطير والأحلام . وعلى كثرة الألوان وغناها ، الا اننا نقف أمام لوحاته ونحن نشعر أن حزنا ما يحيط بالفنان وأدائه الفنى .

وأخيرا نشير الى أن الفنان له أسلوب عـــام يعكس معه احساسنا بأسلوب الفنان جوجان . وان كان هذا لا يعنى أن هناك تأثرا أو تقليدا ، انما قصدنا من ذلك الاحساس أن الفنان وفيـــق المنذر ، يحث عن طابع فنى يعبر من خلاله عن أسلوبه الخاص واتجاهه الفنى وسط عـــديد من الأساليب والاتجاهـــات الفنية وخصوصـــا الفنانين الذين تعالج موضوعاتهم أمورا مأخوذة من الفنون الشعبية وهو فى ذلك الاتجـــاه – فقط – يتفق مع الفنان جوجان عندما حاصرته فى باريس قمم الأعمال الفنية وشوامخ عصره من الفنانين فرحل الى الجزيرة النائية ليتمثل فيها اتجاهه وأسلوبه الفنى ويبحث عن ذاته كفنان حتى أصبح جوجان المتفرد صاحب المدرسة .

وأستطيع أن أقول أن وفيق المنذر كفنان وجد ذاته وسط هذه النوعية من الانتاج الفنى .





المرأة الشعبية في عيون الفنان وفيق المنذر







ـ مغناة الإنتفاضة يقدمها (شباب فلسطين) .

الاحتفال بيوم الأرض

ـ رقصة الدبكة الفلسطينية على أنغام الدلعونة لفرقة الفالوجا .



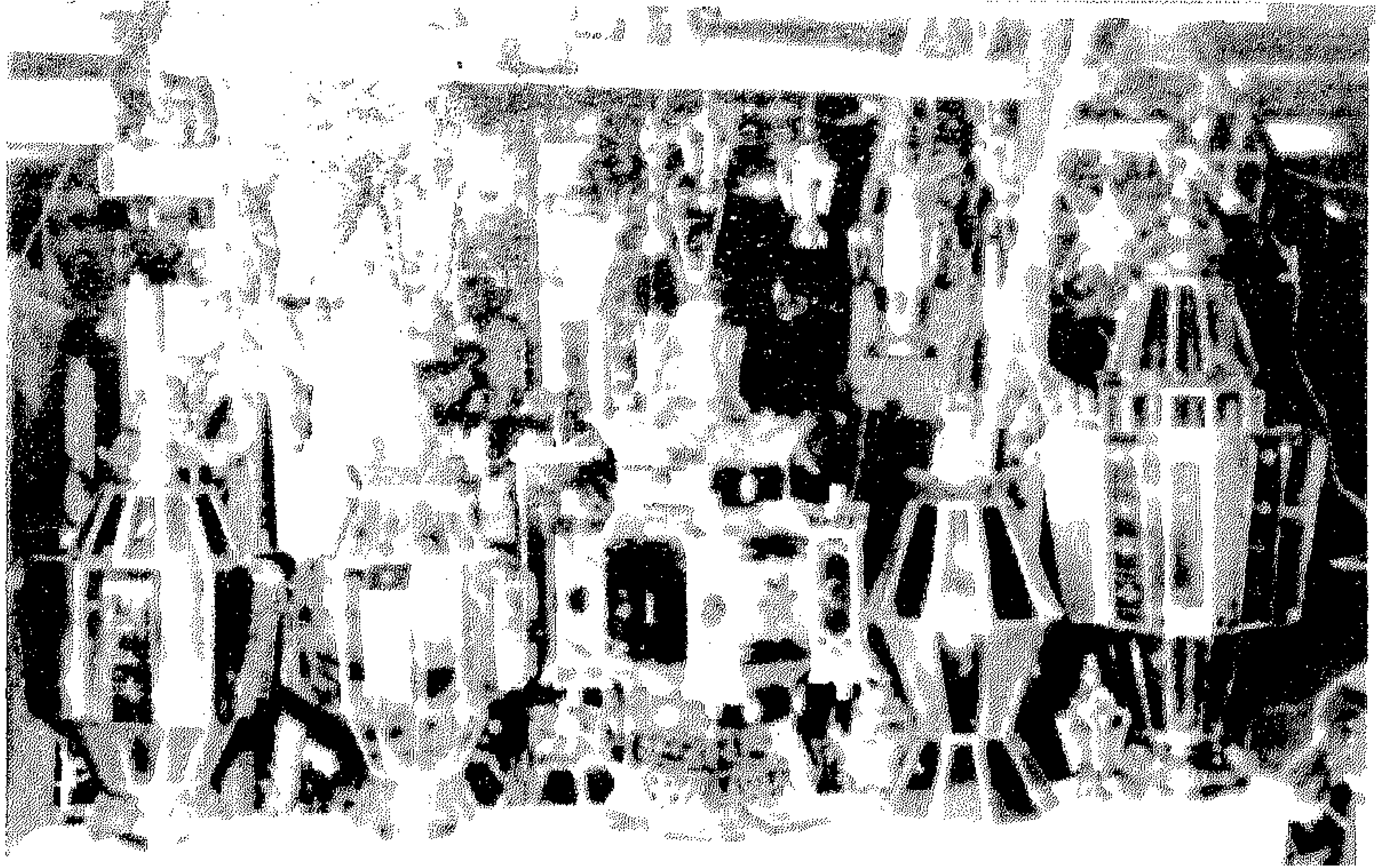
ــ راما يعود منتصراً مع زوجته سيتا بمساعدة ملك القرود.

التراث الشعبى والأوبـــرا

ــ راما يصارع الشيطان رافانا

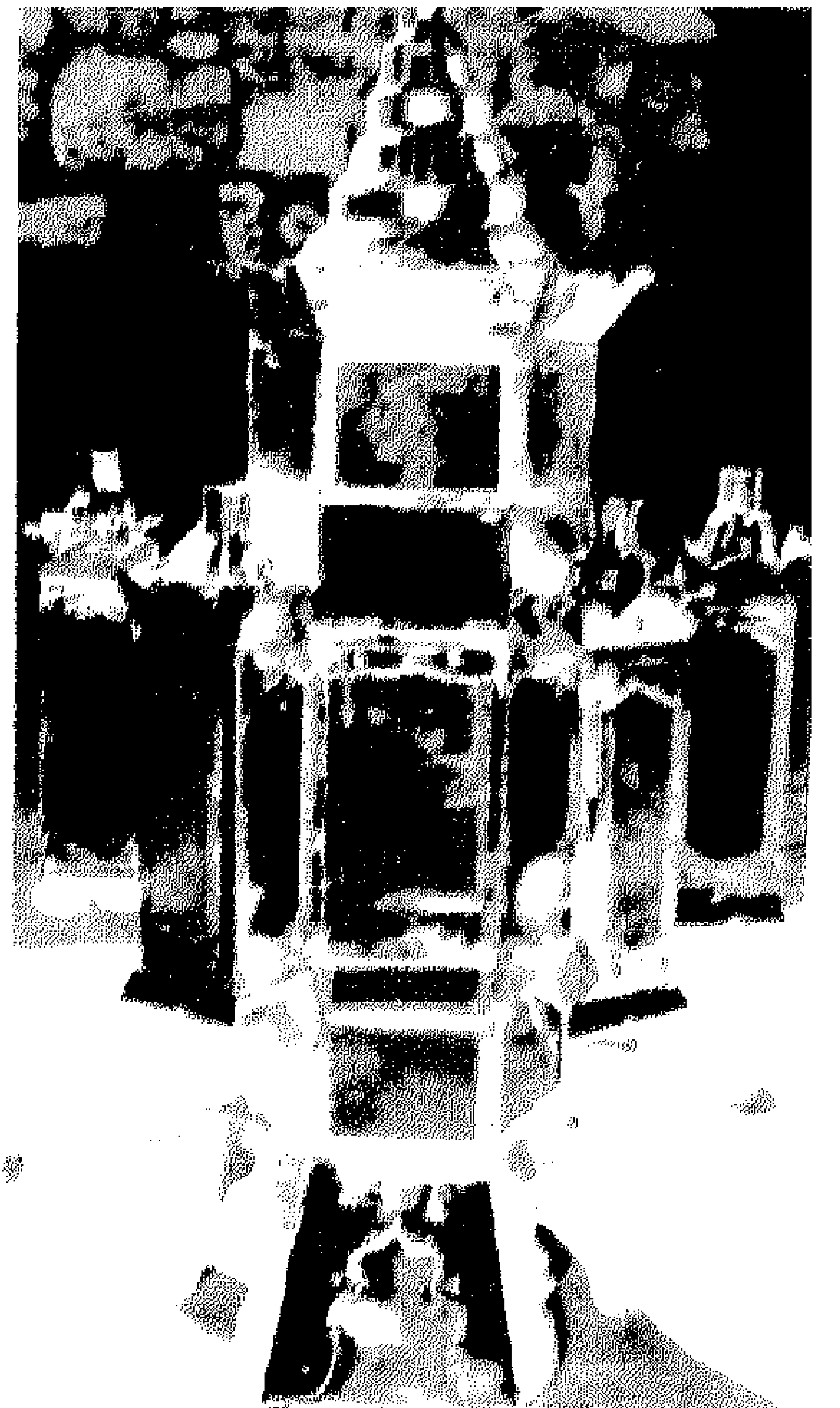






فوانيس رمضان





١ ـ مجموعة من فوانيس رمضان .

٢ ـ أحد الصناع يقوم بتركيب القبة العلوية للفانوس « أبو ولاد » .

٣ ـ فانوس « شق البطيخ »

٤ ـ فانوس « أبو ولاد »

٥ ـ فانوس « البرلمان » .

٦ ـ الفانوس « المقرنص » .

٧ ـ فانوس ذى « خمسة أوجه » .

٨ ـ فانوس « مربع » .

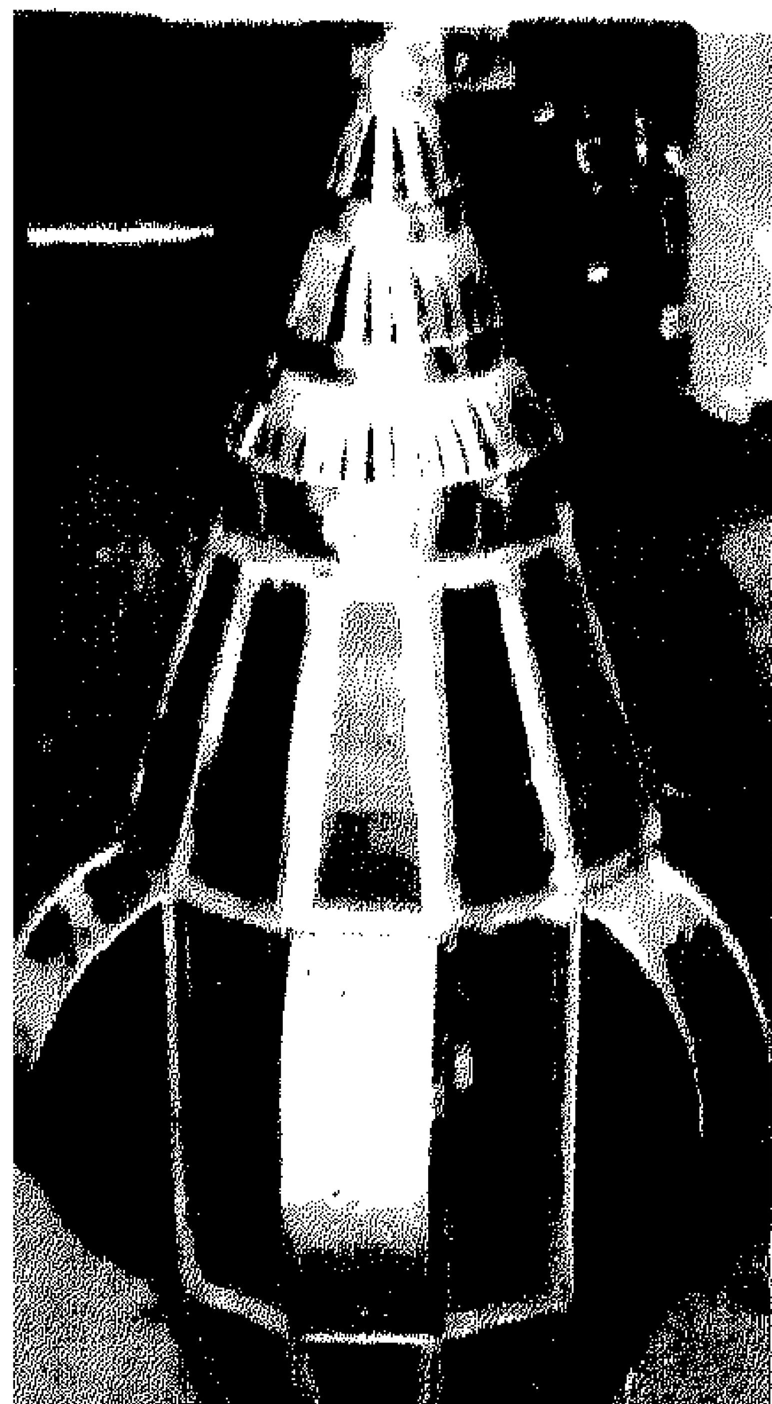
٩ ـ فانوس « أبو شرف » ، « علامة النصر » ، « نجمة » .

١٠ ـ فانوس « مقرنص » .

١١ ـ فانوس « أبو وردة » صغير يصنع من البلاستيك .

١٢ ـ فانوس « أبو وردة » كبير يصنع من البلاستيك .

٦







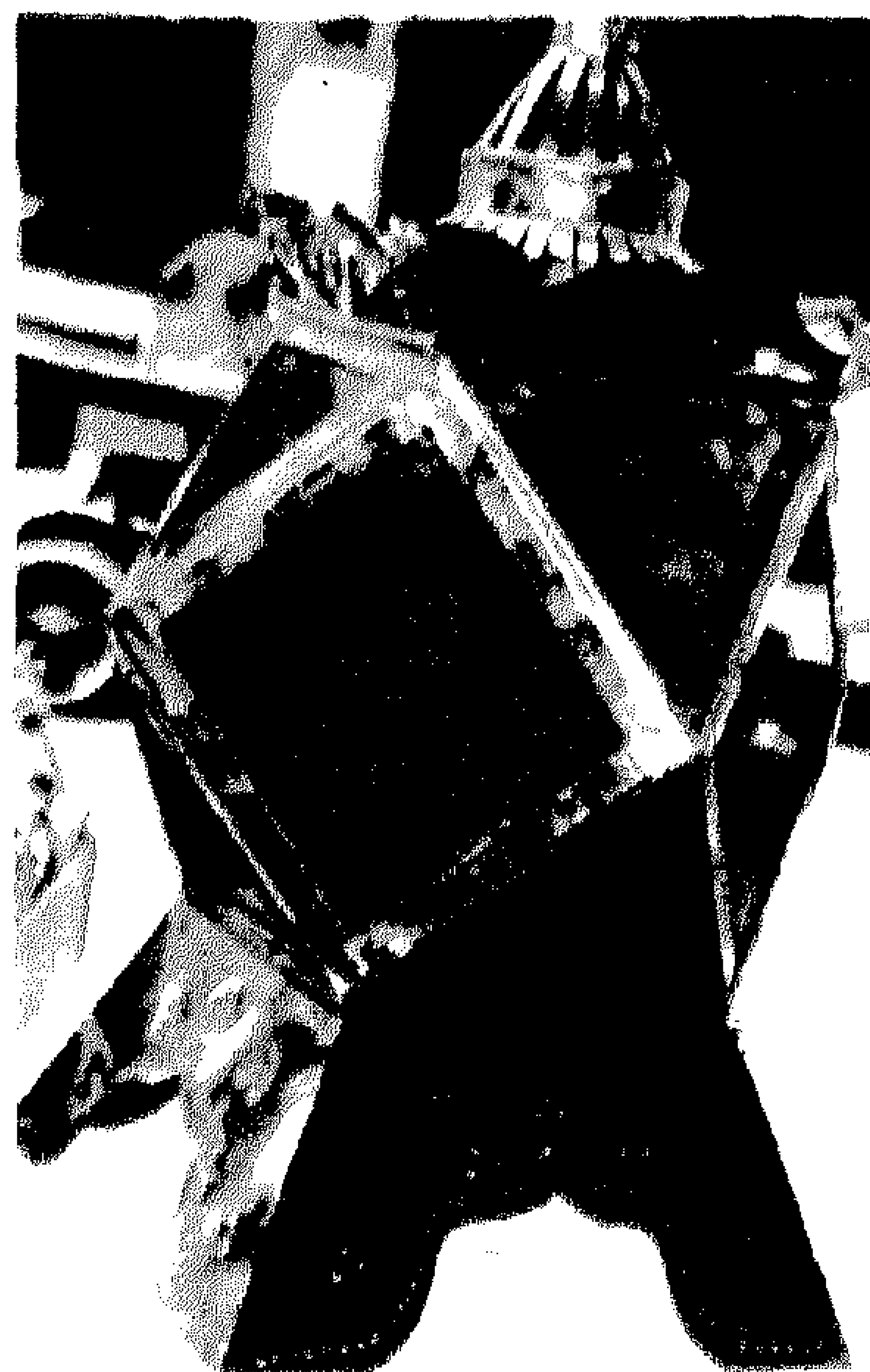
٧



٨



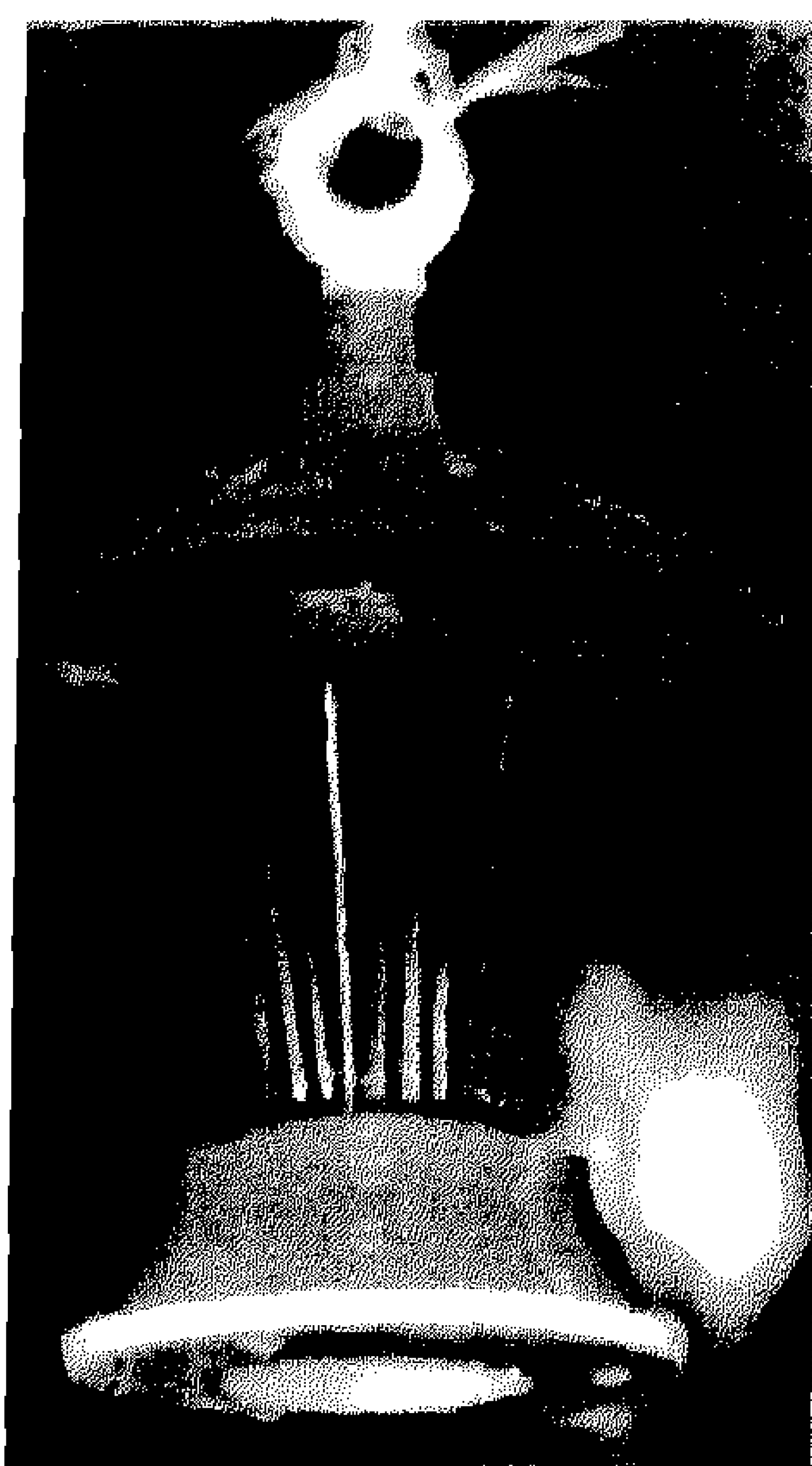
٩



١٠



١١

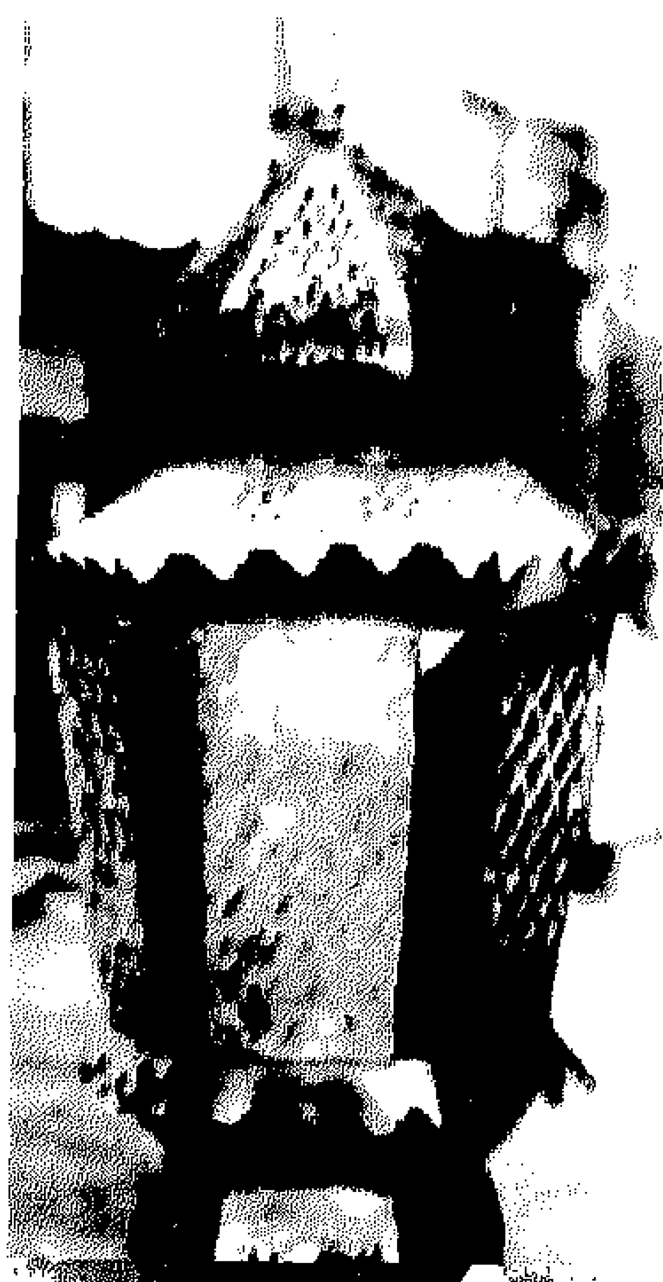


١٢

١٣ ـ صانع المشكاوات النحاسية .
١٤ ـ مشكاة من النحاس الأصفر المطلى بداخلها حشوات من الزجاج الملون .



١٣

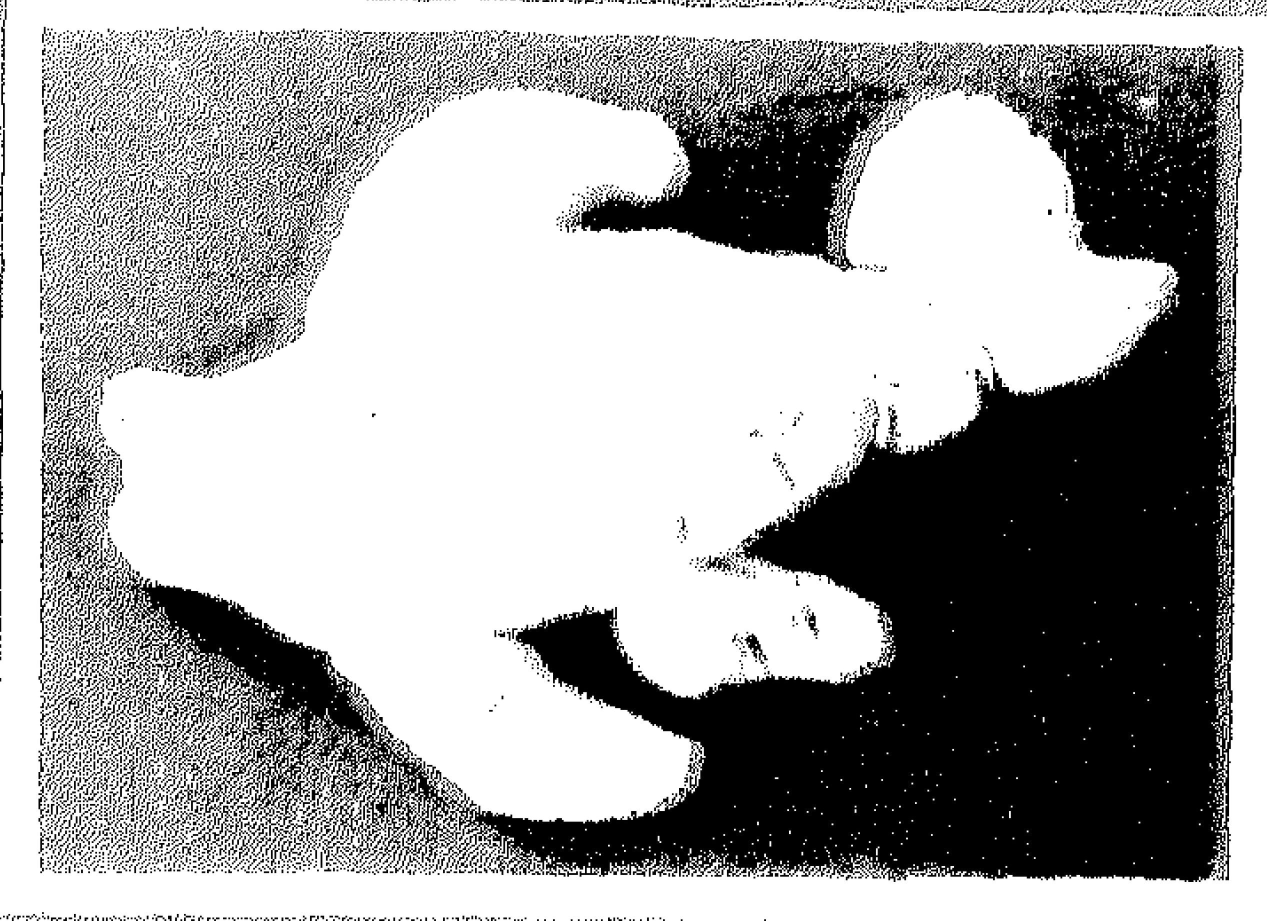


١٤

لعب الأطفال الفخارية والخزفية



١ ـ نموذج « سلحفاة » مطبق عليها طلاءات زجاجية ملونة وهى من بين لعب الأطفال .

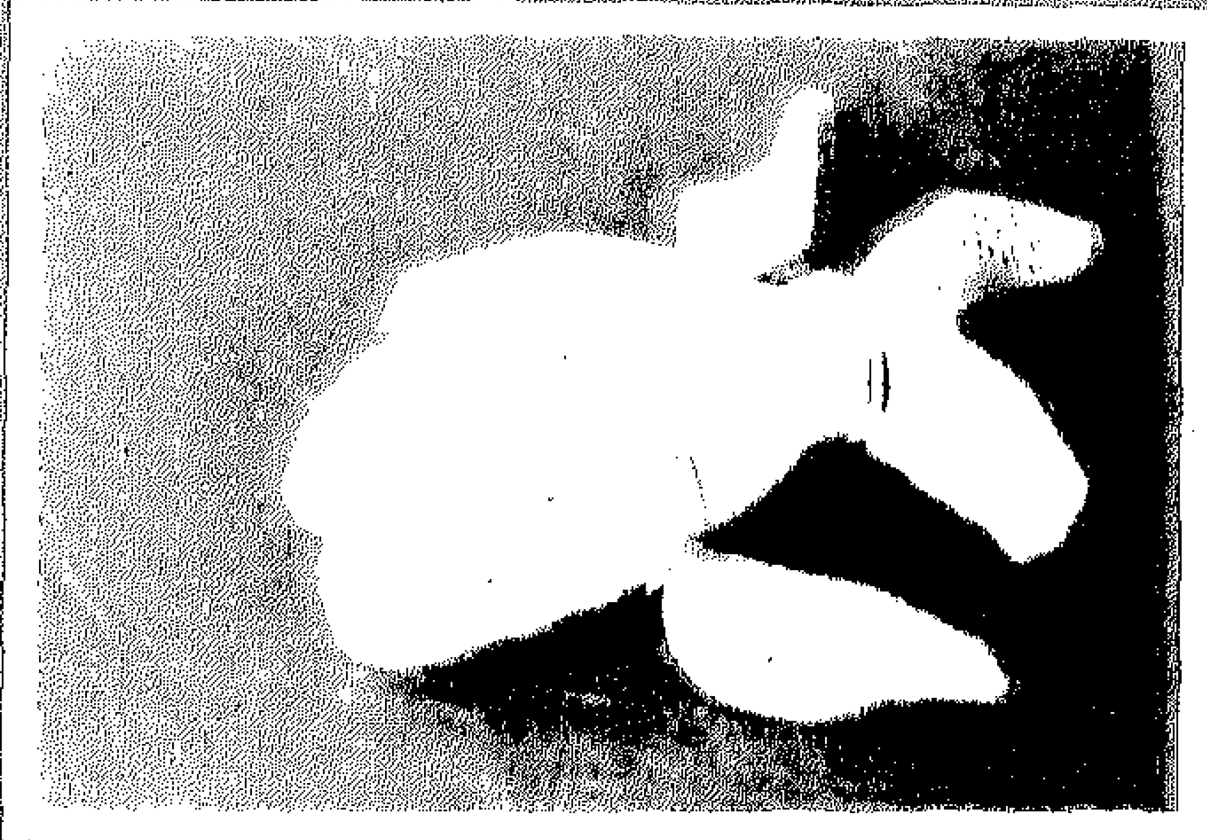


٢ ـ نموذج « السمكة » على هيئة لعبة طفل مؤسسة من عدة أجزاء يجمعها الطفل لتأخذ شكلها النهائى .

٣ ـ نموذج « سلحفاة » على هيئة علبة ذات غطاء تستخدم لأغراض الحفظ . وطبق عليها طلاء زجاجى ملون .



٤ ـ نموذج « سمكة » تجريدية ذات مكونات جزئية منفصلة يقوم الطفل بضمها لتتخذ هذا الشكل النهائى .



٥ ـ نموذج « أرنب » لعبة طفل مكون من عدة أجزاء وطبق عليه بعض البطانات الملونة . يقوم الطفل بتجميع الأجزاء لتكوين الشكل .

٦ ـ نموذج « الطائر » صغير مجسم من الطين فى وضع التحفز عروق حريقة أولية « بسكويت » .

(هذه الأمثلة من عمل الباحثة فى مجال التجريب لإبداع لعب الأطفال مستوحاه من الفن الإسلامى) .







١ ـ عروسة مستوحاة من التراث
الشعبي المصري القديم .



٢ ـ مجموعة عرائس فخارية في وضع المواجهة مع وضو
بعض الوحدات الزخرفية على الملابس مستوحاة من الف
الشعبي المصري .



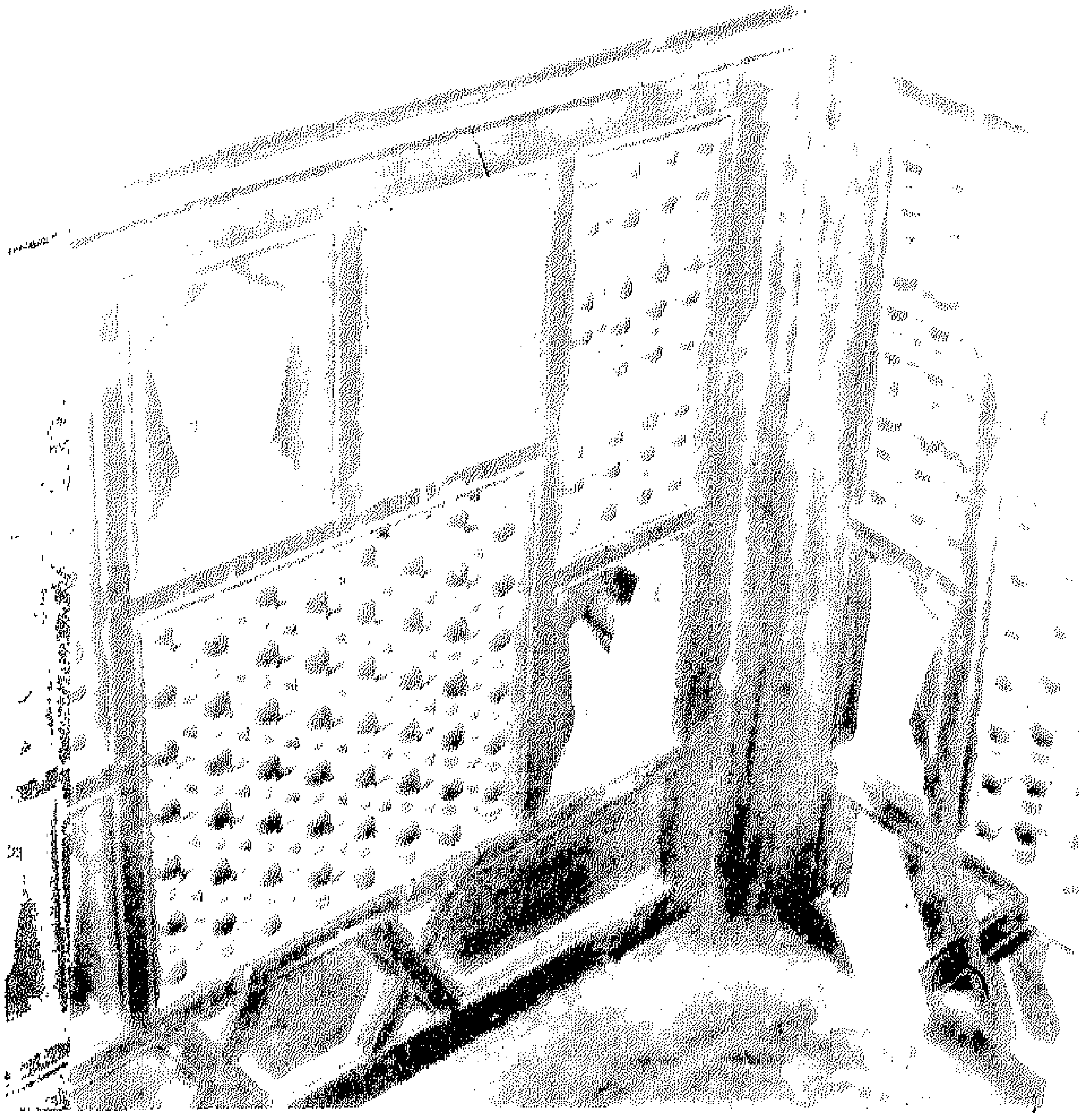
٣ ـ مجموعة عرائس شعبية مستمدة من الروح المصري
القديم مطبق عليها طلاءات زجاجية ملونة لتؤكد الملامح
وملامس السطوح .



٤ ـ طائر على هيئة « بطة » في حالة التأهب في صورة
بسيطة تستوحي سماتها من الفن الشعبي المصري مطبق عليها
طلاءات زجاجية .

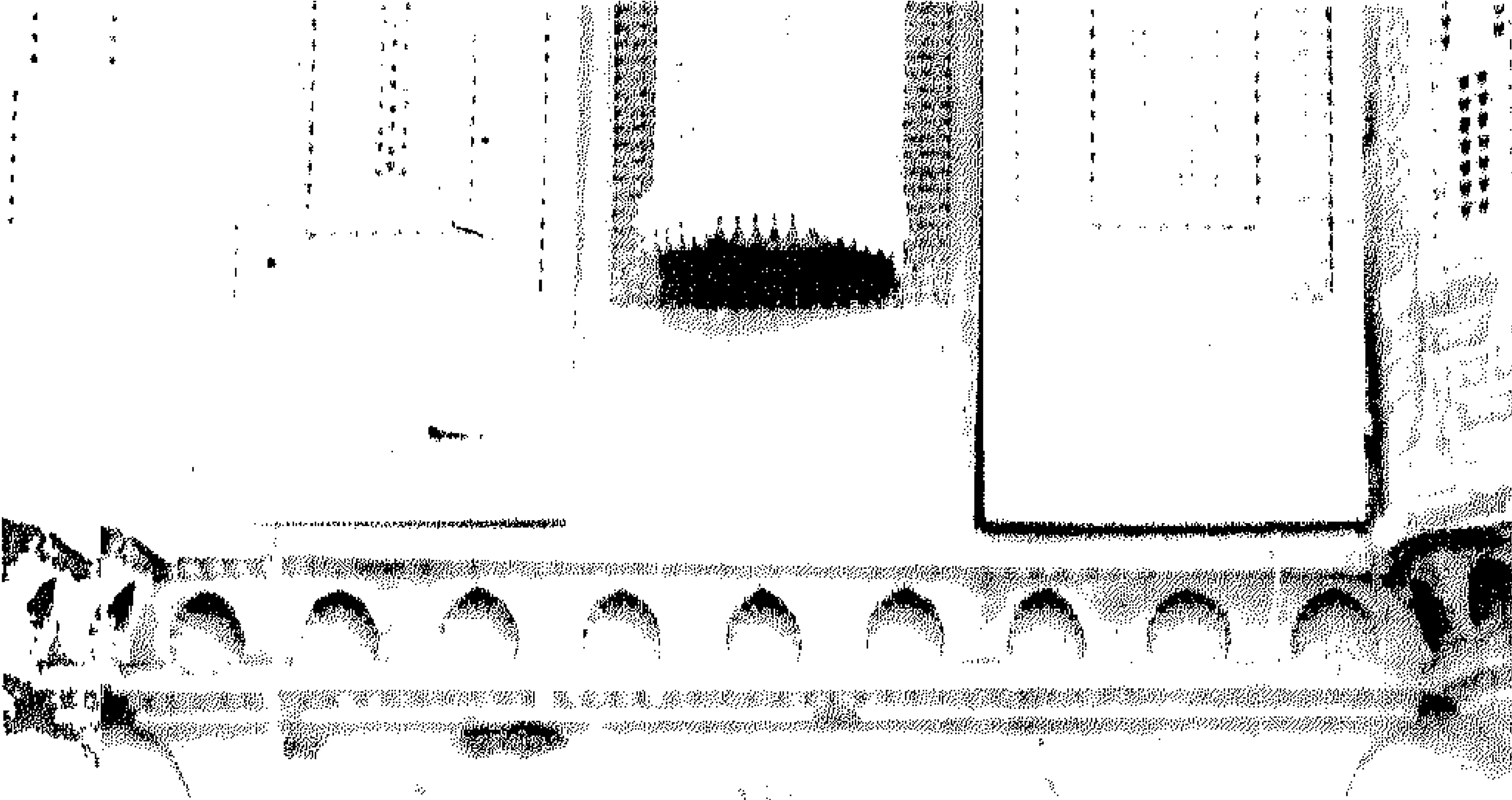
(هذه الأمثلة من عمل الباحثة في مجال لعب الأطفال
مستوحاة من الفن المصري القديم) .

التزاوج الفني في منزل شعبي في منطقة "أبو العلا" بالقاهرة



ـ سور البلكونة الخشب على حشوات زخرفية .

ـ وحدة الشمس الأشورية تظهر بأسفل المشربية .



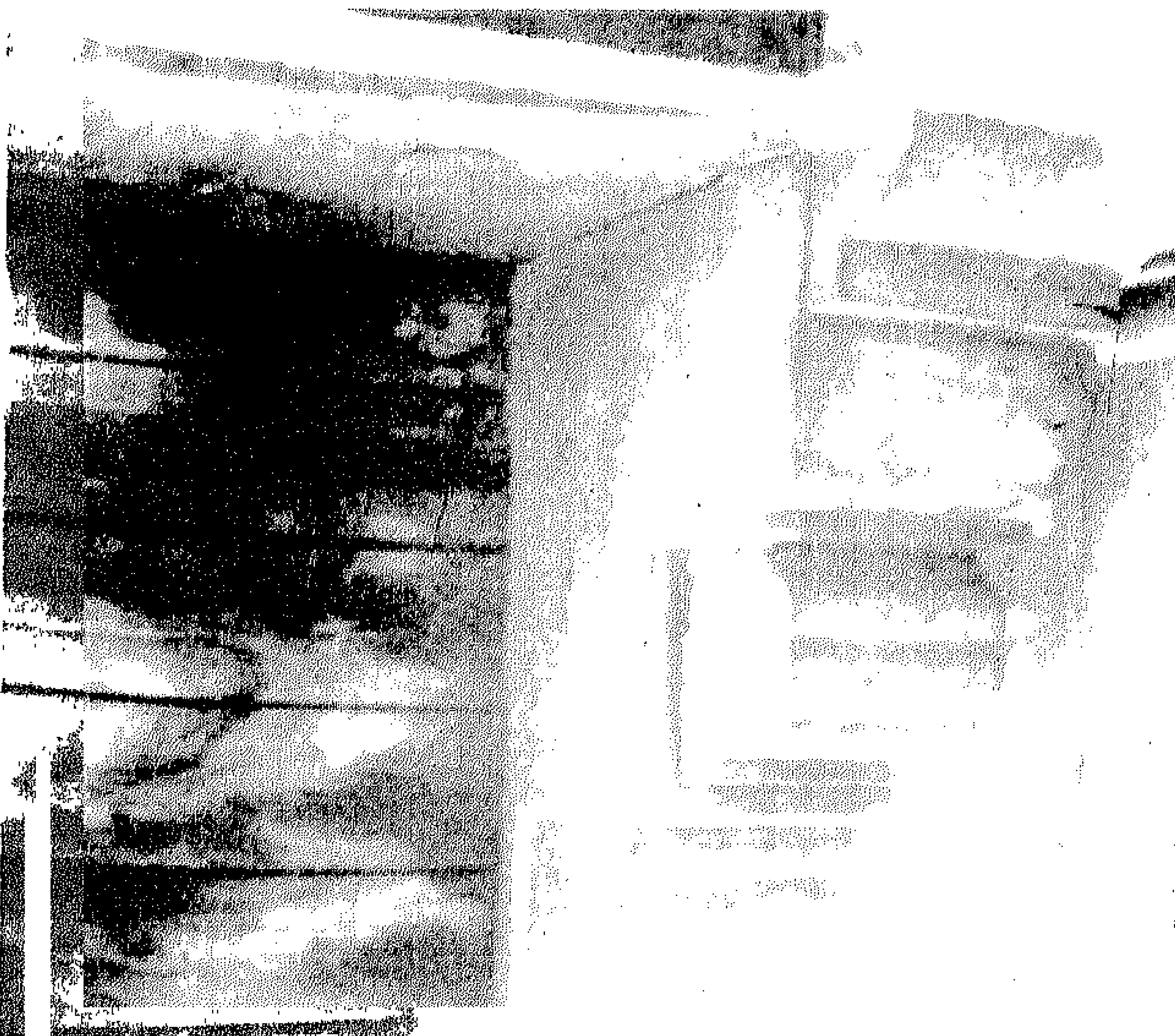


ـ منظر عام للمنزل .

ـ منظر عام للواجهة الرئيسية .



ـ أحد الكوابيل الحاملة للبلكونات ويلاحظ إستخدام بعض الوحدات اليونانية والرومانية به .



فانوس رمضان

صفوت عبد الحليم على

يحتل فانوس رمضان مكانة خاصة فى مظاهر احتفالات المصريين بشهر رمضان المبارك . ويتفنن صناع الفوانيس فى تكوين أشكاله المتنوعة وأحجامه المتعددة بألوانها الزاهية التى تتلألأ على ضوء الشموع .

وقد ارتبط الفانوس بالتعبير عن فرحة المصريين بقدوم هذا الشهر الكريم الذى أنزل فيه القرآن والذى فيه ليلة القدر وهى ليلة خير من ألف شهر .

ويعطى الفانوس لليالى رمضان بهجة وحيوية حيث تزين واجهات المحلات التجارية به .. كما يحمله الأطفال فى الأحياء الشعبية والقرى ويطوفون المنازل يغنون أغانيهم الشعبية ويطلبون من الأهل والأصدقاء أن يقدموا لهم الحلويات والشموع

ادونا العادة .. ربى خليكم
لبدة وقلادة .. ربى خليكم
الفانوس طقطق .. ربى خليكم
والشمعة ساحت .. ربى خليكم
ادونا العادة .. ربى خليكم
أو « يا وحوى يا وحى .. ايوحا
بنت السلطان .. ايوحا
لابسة قفطان .. ايوحا »

ولقد عرف المصريون فنون الاضاءة الصناعية منذ أقدم العصور باستخدام آنية من الحجر أو الطين مملوءة بالزيت ومغموس بها شريط من القماش يشعل ليضىء . كما استخدموا القناديل والفوانيس الى أن تطورت أشكال الفوانيس الى شكلها الحالى لا بهدف الاضاءة فحسب ولكن بغرض الترفيه والزينة ولقد استخدم الفانوس كوسيلة للزينة حينما قدم المعز لدين الله الفاطمى الى القاهرة فى الخامس من رمضان عام ٣٥٨هـ حيث استقبله أهل القاهرة فى موكب اشترك فيه رجالها ونساؤها وأطفالها حاملين المشاعل والفوانيس يرددون الهتافات والأناشيد .

ولقد ارتبط الفانوس بذلك الشهر الكريم كما اعتبره المصريون من الفنون التشكيلية والصناعات الشعبية التى تستخدم فى الاحتفالات الشعبية مثله فى ذلك مثل عروسة المولد فتفننوا فى صناعته وأشكاله . (١)

وفى لقاء مع بعض صانعى هذه الفوانيس خلال بحث ميدانى قمت به بالاشتراك مع الزميلة « مها صابر » (٢) باشراف الأستاذ صفوت كمال للتعرف على فنون الصناعة وأشكال الفوانيس وكيف تطورت وتغيرت تلك الأشكال بتغير ظروف البيئة والزمان ـ تبين أنه على الرغم

(١) راجع : محمود السطوحى عباس ، الفانوس الشعبى فى القاهرة ، رسالة ماجستير ، المعهد العالى للتربية الفنية . اشراف الاستاذ سعد الخادم .

(٢) بحث ميدانى عن الفنون البيئية ـ تمهيدى ماجستير كلية الفنون التطبيقية ـ ١٩٨٧ .

من تعدد أشكال الفوانيس الا أن الفانوس التقليدى القديم ما زال يحتفظ بشعبيته .

فيقول الأسطى عبد العزيز صاحب دكان فوانيس فى منطقة تحت الربع بالقاهرة :

« انه تعود على صناعة الفانوس بشكله المعتاد ذا الشمعة الواحدة والذى يصنع من الزجاج والصفيح .. ولكن هذا الفانوس طرأت عليه تغيرات كثيرة ، منذ أن بدأ استيراد الفوانيس البلاستيك من بعض البلاد مثل تايوان وهونج كونج - وبدأ بعض الصناع فى مصر تقليدها .. وهذه الفوانيس تصنع من البلاستك وتضاء بواسطة حجر بطارية ولمبة صغيرة ، وتكون أحيانا على شكل عصفورة أو جامع أو غير ذلك من الأشكال التى تجذب نظر الطفل » .

ولكننا نجد أن الفانوس المصنوع من الزجاج والصفيح لا يزال يصنع حتى الآن وذلك لاحتفاظه بقيمته الجمالية الأصلية والتى يضاف اليها كل عام شكل آخر جميل .

وتتعدد أشكال الفوانيس فمنها ما يسمى فانوس « بز » وهو فانوس صغير رباعى الشكل له باب ذو مفصلة واحدة ، يفتح ويغلق لوضع الشمعة بداخله .

وفانوس « لوز » ويطلق عليه اسم فانوس « فاروق » أو فانوس « أبو شرف » وهو يشبه فانوس « بز » ولكنه أكبر منه فى الحجم .

وكذلك فانوس « أبو دلاية » وهو ذو ستة أضلاع ، ويتميز هذا النوع بحجمه الكبير .

كما يوجد أيضا فانوس « الصاروخ » وقد سمى بالصاروخ لأن شكله الانسيابى الطويل يشبه الصاروخ ومنه الخماسى الشكل والسداسى وهناك أيضا أكثر من ثمانية أنواع منها فانوس « النجمة » وفانوس « تاج الملك » وفانوس « البرلمان » وفانوس « المقرنص » الذى تكون جوانبه على شكل المقرنصات الموجودة فى المساجد .

كما أن فانوس « علامة النصر » هو على شكل سبعة رمزا لعلامة النصر .

وفانوس « أبو ولاد » وهو فانوس متعدد الأوجه ومنه الرباعى والخماسى والسداسى ومن كل زاوية يخرج منها فانوس صغير رباعى الشكل .

كما يوجد أيضا فانوس « أبو قرطاس » على شكل القرطاس فانوس « شق البطيخة » وهو فانوس متعدد الأوجه يخرج من كل جانبين متقابلين شكل يشبه نصف شق البطيخة . بجانب هذه الأشكال الشائعة للفوانيس توجد أشكال أخرى يتفتن كل صانع فى صناعتها منها ما يكون على شكل مسجد أو عربة الى غير ذلك من أشكال تكون كلعبات يلعب بها الأطفال

وتشتهر مناطق تحت الربع والسيدة زينب والجماميز والدرب الأحمر والحنفى وبركة الفيل بالورش الخاصة بصناعة الفوانيس .

وقد شهدت صناعة الفوانيس فى السنوات القليلة الماضية نشاطا ملحوظا وتطورا كبيرا فى صناعتها وتشكيل أنواع كبيرة منها - كما اهتمت الفنادق والمحلات الكبرى باستخدام الفوانيس والمشكاوات النحاسية فى تزيين قاعاتها وواجهاتها طوال شهر رمضان .

وكل عام وأنتم بخير

الاحتفال بيوم الأرض في مصر

إبراهيم حلمي

من وحي التمسك بالأرض والتراث جاء الاحتفال (بيوم الأرض) في ٣٠ مارس ١٩٨٩ ، وهو ذكرى (يوم الأرض) الفلسطيني في يومين متعاقبين ، أولهما يوم ٢٩ مارس على خشبة المسرح القومي بالقاهرة ، والثاني يوم ٣٠ مارس على مسرح (اسماعيل يس) في مدينة السويس ٠

أولا : احتفال القاهرة :

بدأ احتفال القاهرة بثلاث كلمات متبادلة ألقاها السيد الأستاذ (أحمد حمروش) رئيس لجنة (التضامن الأفريقي) ، والسيد « نبيل نجم) سفير العراق بالقاهرة ، والسيد (سعيد كمال) سفير دولة فلسطين في القاهرة ، استعرضت بعض أشكال وصور النضال العربي الحديث ضد أعداء الأمة العربية ٠

ثم بدأ الحفل الفني بالسلام الوطني الفلسطيني الذي تقول كلماته :

فدائي يا أرضي يا أرض الجدود
فدائي يا شعبي يا شعب الخلود
بعزمي وناري وبركان ثاري
وأشواق دمي بأرضي وداري
سأطوي الجبال وأخط النضال
بأرض المحال حطمت القيود
فدائي ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠
بعصف الرياح ونار السلاح
واصرار شعبي بخوض الكفاح
فلسطين داري فلسطين ناري وأرض الخلود
فدائي ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠
بحق القسم تحت ظل العلم
وأرضي وداري بنار الألم
سأحيا فدائي وامضي فدائي
الى أن أعود
فدائي ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠

ثم قدمت فرقة (طلاب معهد الفالوجا الفلسطيني) للفنون الشعبية رقصة (الدلعونة) على أنغام (الشبابة) والطبلة وتصفيق الأكف ودقات الأقدام التي كانت ترقص الدبكة ٠

وقد غنى المغني وقال :

على الدلعونة على الدلعونة
جاي لك يابلادي يا أسمر اللونة
جاي يا بلادي والله ما انساكي
عايش في القلب وجلبي معاكي

ثم قدمت الفرقة أغنية شعبية تقول كلماتها على أنغام العود ودقات الطبلة وتصفيق الأكف:

كيرمالك يا يوم الأرض وجينا نعلي رايتنا

نطردها الصهيوني طرد وكل شيء تطلب ثورتنا
كيرمالك أرض بلادي لأجلك بالروح نفادي
أنا وأهلي وأولادي فدائي بثورتنا

كير مالك ارض المعراج وكلمة نخوة مابنحتاج
شعبك غز هب وهاج في الجليل ورملتنا

★ (كيرمالك : لأجلك)

كيرمالك يا أحلا تراب مشينا شيوخ مشينا شباب

مابنحني وما بنهاب حتى نحرر جيرتنا

كيرمالك يا أشرف حي ماشي رشاشي بايدي

ماشي أطوي الأرض طي لتتحرر جيرتنا

أوف ٠٠ أوف يا بلادي

كير مالك يا يوم الأرض وجينا نعلي رايتنا

ثم قدمت فرقة (طلاب معهد الفالوجا) للفنون الشعبية الفلسطينية أغنية (زريف الطول) مع رقصة الدبكة • ولقد حاولت معرفة معنى هذه الأغنية فاضطررت للرجوع الى مقالة للأستاذ (نمر سرحان) الفلسطيني نشرها في مجلة (الفنون الشعبية) الأردنية بالعدد الثاني عشر (تشرين الثاني ١٩٧٦) ٠٠ يقول الأستاذ (نمر سرحان) عن معنى هذه الأغنية انها تقصد ذى الطول الظريف : « ويتألف هذا القالب اللحني من أربع شطرات تنتهي الثلاث الأولى منها بقافية معينة ، وتنتهي الرابعة بقافية الألف الممدودة • وقد أخذ القالب اللحني اسمه من مطلع شبه ثابت في كل شطره أولى من أبيات هذا اللون من الغناء :

يا زريف الطول ويا عيني انت

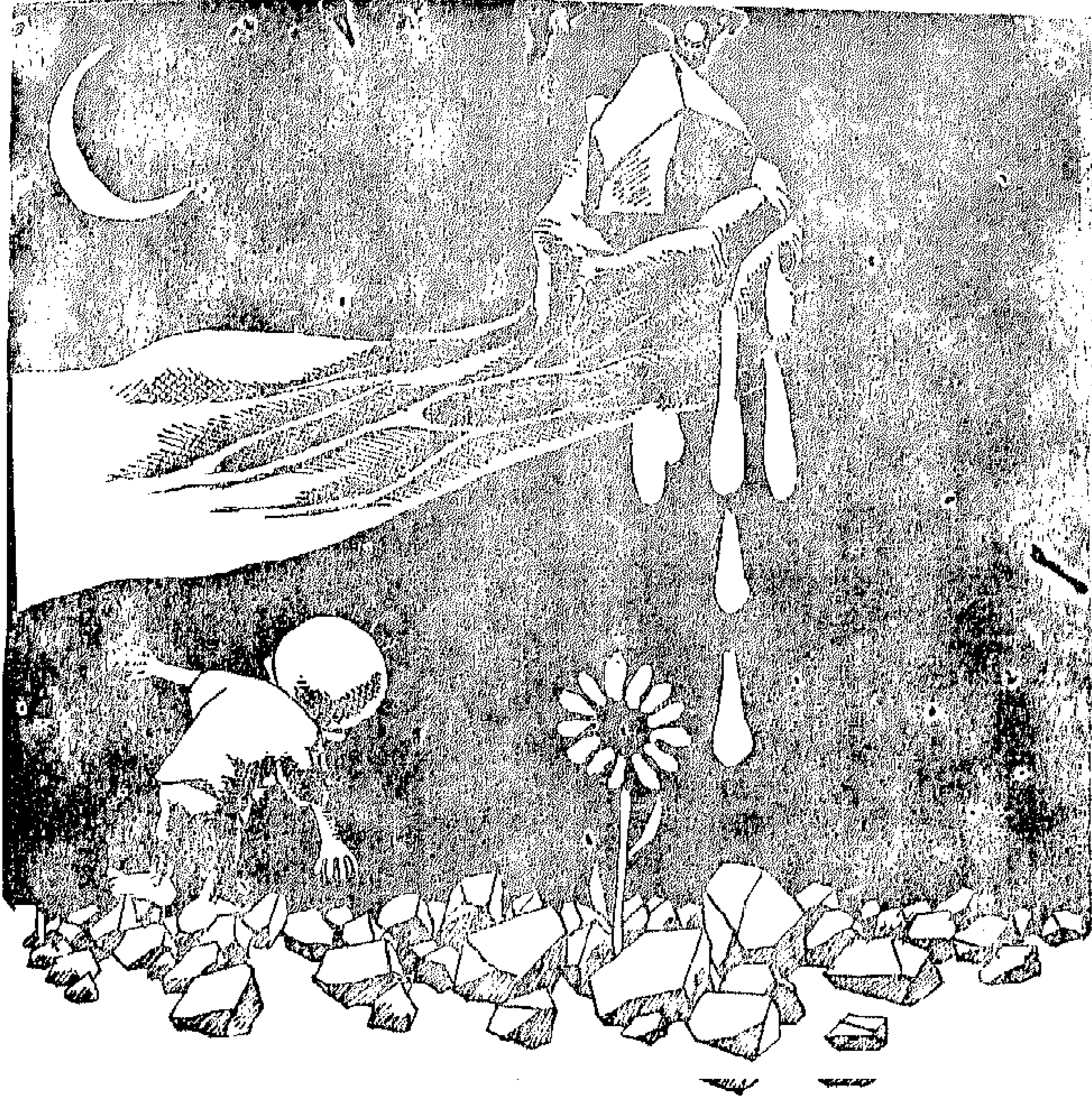
يا عقد الجوهر ع صدير البنت

وان مت يا عيني كفني انت

وان حضر خطيب وايده مطهرا

كان أفراد الفرقة يؤدون رقصة الدبكة وهم في صف واحد في حين تقدمتها راقصة بالثوب الشعبي الفلسطيني في المقدمة تمسك بعصا ترقص وتزغرد في آن واحد للجمهور مع نهاية الرقصة ٠٠ !!

ثم صدح الموال الفلسطيني الذي يقول على أنغام العود فقط :



أوف

الرجال بالوغى ان هدوا كفوا

عن حب الأوطان والله ما كفوا

قال يا ربعنا غلوا يا ربعنا جودوا

قال واللي رضي بالذل وايش قيمة وجوده

واللي ما يرضى القهر ابيفرض وجوده

بيرد الضيم عن أرض العرب

وهنا تعالت زغايد الفتيات الفلسطينيات المشاهدات للعرض مجلجلة •

واذا كان الشاعر الفلسطيني (محمود درويش) في شعره كان له نظرة خاصة في الحب حينما كان يقول :

وطني حبنا هلاك
والأغاني مجرحة
كلما جاءني نداك
هجر القلب مطرحه
ونرقى على رباك
بالجروح المفتحة
لا تلمنى ففى ثراك
أصبح الحب مذبحة

فان الاغانى الشعبيه الفلسطينية تقول عكس ذلك تماما ، وقد وضح ذلك فى تلك الأغنيه الشعبية الفلسطينيه التى قدمتها فرقة (طلاب الفالوجا الفلسطينى) والتى صدحت كلماتها وأنغامها على الشبابة قائلة :

بينك وادى وبينى وادى
ولولا أحبابى لأجرى وراك
ومهما آندهلك روح لأهلك
يا ما غيرك طق ومات ..!!

تم قدمت الفرقة أغنية (جفرا) على أنغام ورقصات الدبكة ! والتى تقول كلماتها :

جفرا اياها تربع شعب وفدائيا
ماشيين حتى النصر على الصهيونية
ماشيين ما نخاف النار والموت ما نهابه
بالدم نفدى الوطن نروى له ترابه
قالوا الوطن أرض وبيت قلت الوطن أغلا
من كل كنوز الدنيا ومن جنتها وأحلا
لو جابوا بيوت الأرض فى عينى ما تحلا
ما بارضى بغير فلسطين وطن وهوية

ثم تعالب بجلجلة كلمات نشيد
ستزول الأيام الصعبة
وستظل الثورة عارمة
وستظل الراية منتشرة

فى حين اعتلا علم دولة فلسطين المسرح وسط تصفيق الحاضرين وهتاف الفلسطينيات من الجمهور يرددون « بالروح بالدم نفديك يا فلسطين » .

ثانيا : احتفال مدينة السويس :

فى ٣٠ مارس ، وبعد احتفال مدينة القاهرة بيوم واحد ، أخذت مدينة السويس تحتفل بيوم الأرض بشكل آخر مختلف ، على مسرح الفنان الراحل (اسماعيل يس) ، فى حفل تصدره السيد المحافظ (أحمد تحسين شنن) .

وقد كانت لفتة كريمة أن قام السيد المحافظ بتكريم الكابتن (غزالى) قائد فرقة الفن التلقائى السويسية (ولاد الأرض) ، التى شدت بأجمل وأصدق وأنبل الكلمات ، وقت أن كان الجرح الوطنى والقومى المثخن لم يندمل بعد بهزيمة عام ١٩٦٧ ، رافعة راية المقاومة الشعبية فوق أسنة رماح الأغنية الشعبية المصرية .

وقد أهدى الكابتن (غزالى) قطعة شعرية من تأليفه لأطفال الحجارة فى فلسطين المحتلة، قال فيها :

مسيكوا بالخير يا جيل البشارة
يا طالل من جرح بلادى فى مليون اشارة
يا شبل الخيام الرافضة لجيل الخضوع
يا ارادة سنينا الطالعة فى كفاح الدموع
يا فلسطينية الله معاكم
صبحك بالخير يا طالل من جوف العتمة بتعزف بالحجارة
يا معلم علم أجيالنا أناشيد الجسارة
حنظلة يا دليل السكة فى زمن الخنوع
يا شبل الخيام والحكمة ثورة بلا رجوع
يا أمتنا العربية الحرة هل هلالك
نظمى الطلعة الثورية صبيانك .. رجالك
يا فلسطينية الله معاكم
ورا يا صهيون ورا
ثورتنا طالعه مزهرة
يا كل فلسطين الثورة انطلقى وزيدى
ومعاكى أحرار الدنيا بتردد نشيدى

ورا يا صهيون ورا
ثورتنا طالعة مزهرة

ثم غنت فرقة (ولاد الأرض) الاغنيـة التى كانت ترددها منذ عشرين عاما وأكثر والتى تقول:

مغنى : يا ريس البحرية يا مصرى
المجموعة : يابو انعلم مصرى
المجموعة : يابو الكتاب مصرى
مغنى : هات السلاح

هات السلاح ع الزاد
دا بحرنا بحرنا

المجموعة : وابن البلد صياد
مغنى : قول للقمر
المجموعة : قول للقمر لو فات
مغنى : ايد للبنا للبنا
المجموعة : وايد ع الزناد تصطاد
مغنى : هانعدى ونحارب
المجموعة : هانعدى ونحارب
مغنى : وافرش دماك
المجموعة : والصحرا بالحنا
مغنى : ونحنى قلب الأم
المجموعة : أم الشهيد غنوة
المغنى والمجموعة : والحلوة دى سلاحى
المغنى والمجموعة : والغنوة دى كفاحى
المغنى والمجموعة : ومدفعى الصاحى
المغنى والمجموعة : على الكنال سهران
مغنى : يا سهرانين لجل ما تعيد كل العباد
المجموعة : كل العبـاد
مغنى : يا حلفانين بالدم ما تناموا عدوا الولاد
المجموعة : عدوا الولاد
مغنى : آدى الكنال

المجموعة : مصرى
مغنى : وآدى العلم
المجموعة : مصرى
مغنى : وآدى الكفاح
المجموعة : مصرى
مغنى : هات السلاح ع الزاد
المجموعة : مصرى

وجاء ختام الحفل بعرض أمسية (مغنـاة الانتفاضة) والتى ألف أغانيها (صلاح الحسينى) وألحان وموسـيقى (مهـدى سروانة) ، وديكور (مجدى رزق) ، واخراج العرض للفنان (محمد خليل) مدير الفرقة القومية للفنون الشـعبية المصرية ٠

وقد شارك فى هذه الأمسية الفرقة القوميـة للفنون الشعبية الفلسطينية ، وفرقة الفالوجـا للفنون الشعبية ، وفرقة أطفال فلسطين ،وفرقة أطفال المعهد العالى للباليه بأكاديمية الفنـون والفرقة القومية للفنون الشعبية المصرية ٠

بدأت الأمسية بتواجد جميع الراقصـين على خشبة المسرح يستمعون الى عزف وغناء مغـنى على العود يقول فى مواله :

يا بيتنا المبنى بحجر قدسى
والسور شجر زيتون نابلسى
والمونة زجتها بغزاوى
والخير كل الخير
يا جنة الأخان يا بلادى
دلعونة وعتابة وع العيادى
أوف ٠٠ يابا ويابا ويابا

وعلى الرغم من هذه البداية القوية للصـورة الغنائية واسـتخدام بعض عناصر من التراث الشعبى الفلسطينى كالملابس وموال الافتتـاح

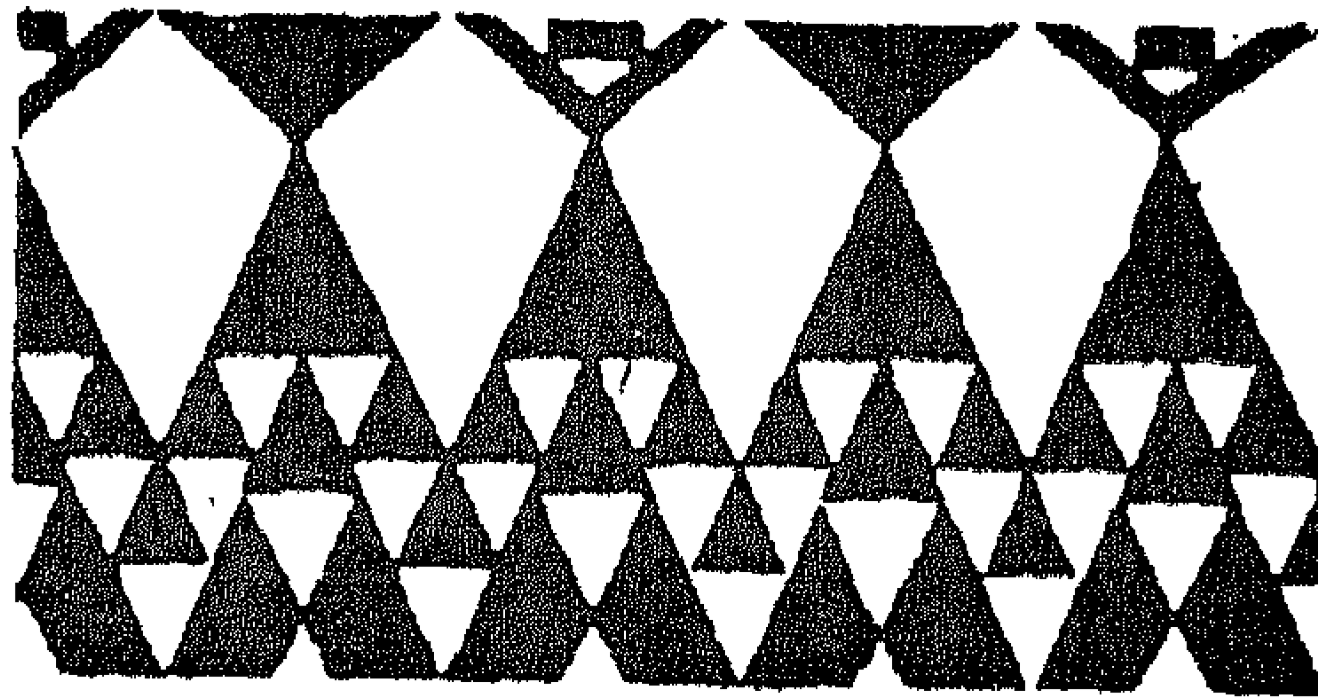
وأغنية (عاليادى) الا أن أجزاء كثيرة من هـذه الصورة قد بعدت تماما عن الموسيقا الشـعبية الفلسطينية ، مما أفقدهـا حلاوة التجانس فى الأداء الموسيقى ٠

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الفنـان (محمد خليـل) مخـرج العـرض ، وكذلك الدكتورة (ماجدة عز) أن يقودا نحو مائة راقص وراقصة ، كبير وصغير ، فى مهارة ، مما يؤكد على مقدرة فائقـة فى تحريك المجاميـع الكبيرة العدد فى سهولة ويسر على خشبة المسرح ، وان عاب الصغار أبناء معهد الباليه عدم تخلصـهم من حركات البـاليه فى رقصة المفروض انهـا مستوحاة من الفنون الشعبية الفلسطينية ٠٠ !

المعارك على الرغم من تراجيديتها الا ان تنفيذها فى العرض بالبمب والمفرقعات أثارت ضـحك الجمهـور لبساطتهـا اذا لم نستطع أن نقول لسذاجتها ٠ كما ان استخدام الاطارات المشتعلة فى العرض ، وهى تجرى بطول المسرح ألم يفكر أحد فى أن مثل هذا المشهد من الممكن بسـهولة أن يحيل المسرح كله راقصـين ومشاهدين الى مأساة حقيقية تبتلع الكبار والصغار ؟!!

فى النهاية توجد كلمة نقولها فى أذن مخـرج العرض الفنان (محمد خليل) همسا : ان الأفضل أن يلقى الأطفال الحجارة فى اتجـاه الكواليس وليس فى اتجاه أو ناحية بعيدة عن وجه الجمهور الكريم ٠٠ !

على كل حال العرض جيد ومشرف لولا بعض الهنات التى يمكن تلافيها بسهولة ٠



اللعب بالعصا

عادل ندا

تمت مناقشة الرسالة التى تقدم بها الباحث وهيب محمد لبيب بعنوان « العناصر الدرامية لرقصة العصا ، دراسة تطبيقية لرقصة التحطيب » للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ، وذلك يوم الثلاثاء الموافق ١٩٨٩/٤/٤ م •

وقد تكونت لجنة المناقشة من : —

الأستاذ الدكتور / عصمت على يحيى •• مناقشا •

الأستاذ / على ابراهيم •• مناقشا

الأستاذ الدكتور / حسن خليل •• مشرفا •

وقد تناول الباحث « اللعب بالعصا » بصفة عامة ، ولعبة التحطيب بصفة خاصة ، وتعرض لمناطق ثقافية متعددة عن مصر •

وقد حاول الباحث بنظرة تاريخية ايجاد علاقه ما بين الانسان والعصا ، فكلاهما له نفس السمة من حيث الشكل والصلابة والهجوم والدفاع والجد واللعب وتدور الاشكالية المطروحة فى البحث أساسا حول تأصيل العصا تاريخيا وكيفية توظيفها فولكلوريا ودراسة اللعب بها كجزء من الابداع الشعبى المصرى ، ثم دراسة العناصر الدرامية لرقصة التحطيب فى محاولة للتوصيل الى الحركات الأساسية والأوضاع الرئيسية ، وأيضا كيفية مسرحة رقصة التحطيب • وقد انتهج الباحث فى تناوله لموضوع الرسالة المنهجين التاريخى والتحليلى ، فى تاصيل الظاهرة الفولكلورية ، حيث يعتبر الرقص من أقدم الوسائل التى استخدمها الانسان للتعبير عن نفسه ، ورقصة التحطيب — هى أحد أشكال الرقص الشعبى المصرى — ترجع جذورها الى محاولات التجريب الأولى للانسان فى استخدام العصا كذراع ثالثة فى الجمع والالتقاط والدفاع والهجوم وفى العديد من الحرف مثل الصيد والرعى والزراعة •

ورغم الحقب التاريخية الطويلة التى مضت منذ عهد الفراعنة وحتى الآن ، ألا أن رقصة التحطيب ما زالت متواصلة فى المجال الفنى حتى أصبحت بتواصلها هذا بمثابة مثالا حى يؤكد ظاهرة التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى • واستخدم الباحث المنهج التحليلى بهدف التوصل الى الحركات الأساسية لرقصة التحطيب ، وذلك لاستخراج السمات العامة ، والتوصل الى الأساسيات لمعرفة طرق الأداء ونوعية اللعب بالعصا فى المستويات المتعددة كافة ، خاصة أن رقصة التحطيب لها أشكال حركية ذات مضمون درامى •

كما استخدم الباحث المنهج التحليلى أيضا لمعرفة الأوضاع الرئيسية ما بين أساسية ومشتقة ، وكذلك للتعرف على امكانية تدوين

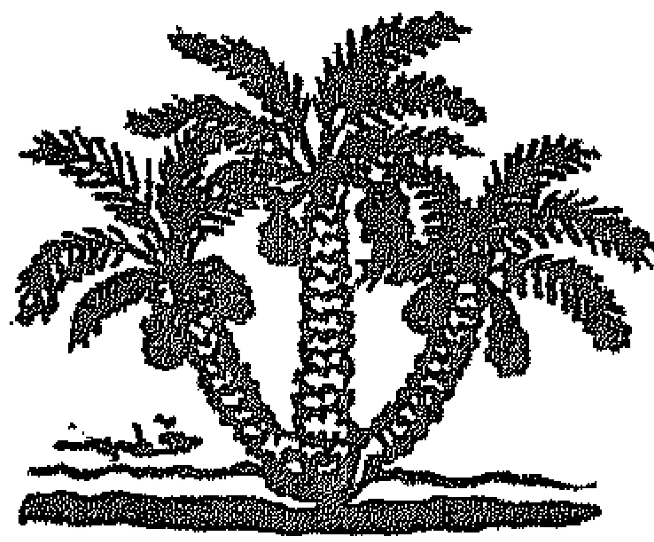
الحركة فى وصفها الابتدائى والمركب والمشتق من خلال تحليل تفصيلى لحالات الرش والهجوم والدفاع والخداع متناولا كيفية مسك العصا وقواعد تحريكها .

كما انتبه الباحث الى « العصا » ، أشكالها فى يد الرجل وفى يد المرأة ، فى التحطيب ورقصات والدمية والحجالة والغوازى ودلالاتها الرمزية ، والشكل الذى تؤدى به فى رقصات فردية ، أو جماعية ، وكذلك المستويات التى تؤدى بها ، مرتفعة كانت أو منخفضة ، قريبة من مستوى سطح الأرض أو عالية عنه . كما تناول الباحث الأنواع المتعددة من العصر كالعكاز ، والشومة ، والزجلة والزان والنبوت والخيرزان ، ووظيفة كل نوع منها فى الممارسة اليومية وقيمتها كأداة للعب أو قيمتها الدرامية أو الاجتماعية .

كما تطرق الى مجال أداء الرقصة فولكلوريا، من حيث مناسباتها القومية والدينية والوطنية والمناسبات الخاصة بالعادات والتقاليد الشعبية، وما يثير ذلك فى الشعور الداخلى للانسان من نشوة واشباع لغرائز العدوان والمقاتلة ،وتفجير طاقة الحركة فيه ، وحب الاستعراض .

وقد شرح الباحث ما ترقصة التحطيب من مواقف درامية تشتمل على فعل وفاعل ومشهد وتصل وغرض يراد تحقيقه أمام أعين الجمهور الذى يشاهد ويشارك فى اللعبة وبخاصة أن عنصر المكان والبيئة يلعب دورا كبيرا مؤثرا فى علاقة متناغمة بينه وبين الانسان حامل العصا . ولعبة التحطيب ليست احتكاك عصى بعضها ببعض فقط ، وانما هناك الكثير من الضوابط والقواعد المنظمة للحركة مثل تحديد المسافة الفاصلة بين اللاعبين ، وتقنين حركات الأقدام المتبارية هجوما ودفاعا ، كرا وفرا . واظهار مناطق الدفاع كالرأس والصدر والبطن والظهر وتحت الابطين . وقد قام الباحث بتحليل الحركة الدرامية لرقصة التحطيب من خلال شرح بعض الصور الفوتوغرافية .

وفى ختام الدراسة استنتج الباحث أن اللاعب المصرى فى لعبة التحطيب قد مارسها منذ آلاف السنين تأكيدا لرجولته وبطولته ، وأن لعبة التحطيب قد فقدت عبر العصور الكثير من فلسفة وجودها كأداة للقتال الى أن وصلت الى الصورة الأخيرة التى قام الباحث بتحليلها جماليا وحسيا . وأن رقصة التحطيب بها مقومات وعناصر الفعل ، أى العرض الدرامى .



study written by Dr. Maha Mahmoud el-Shal. *The writer analyzes the main features of these dolls through ages.*

In ancient Egypt they were characterized by their simplicity, delicacy and some mythological elements. In Coptic period the form of the dolls were influenced by the Roman civilization. In this period also a kind of religious spirit appears in the expression of these dolls.

The study presents also the value of pottery and ceramic in Islamic culture.

It explains how the Muslim artist was keen to form the dolls to be suitable for the children's needs and attitudes. Dr. Maha-el-Shal gives the suggestion now to use such dolls in education.

In the part of the Magazine called "The Library of Folklore" Mr. Murad Abdel Rahman Mabruk presents the book entitled "The inspiration from the source: the influence of folklore on the artistic structure of the Palestinian novel" by Abdel Rahman Bessisou.

During the last year, the trend of studying the influence of folklore on artistic creation is observed in scientific studies or literary works of many authors. Here we are presented with a review of the book which shows the present Arabic situation with all its complications through the Palestinian novel, making full use of Palestinian folklore in all its artistic forms.

In the part of the Magazine entitled "Folklore Magazine Tour" Dr. Hany Gaber writes about the painter Wofiq al Munthir in an article entitled "The Egyptian woman in the eyes of Wafiq al-Munthir and the chief element in his artistic imagination.

"The Folklore Magazine Tour" includes also the description of the festivities which organized on the occasion of the Palestinian "*Lan's Day*".

Mr. Ibrahim Hilmy writes about festivities describing the performances of the Palestinian National Folk Troups which shared in expressing the feelings of the Palestinian people in their struggle to liberate their occupied country.

On the occasion of the coming of the Month of Ramadan, Mr. Safwat Abdel Halim Ali writes about "el-fawanis", the coloured lanterns manufactured specially for this occasion. With their different many-coloured shapes and forms they give the nights of Ramadan in Egypt the delightful atmosphere. When carrying the lanterns, the children and the grown-ups are singing special folk songs.

People who fast from sunrise till sunset enjoy the night by praying and *having social meetings inside and outside* home. In Cairo there were special ceremonies when lanterns were used to enlighten the streets and different places of the city since many centuries.

At the end of "The Folklore Magazine Tour" *Mr. Adel Noda writes about the M.A. Dissertation of Mr. Wahib Labib about "The Dramatic elements in stick playing" held in the High Institute of Folklore in the Academy of Arts.*

"Stick playing" is one of the folk games and dances related to the ancient history of Egypt. The researcher gathered the material from field work, he analyzed the dramatic elements evident in the *"stick playing"* performance and at the end he asked to make registration of play-and-dance with the stick with its accompanying folk music, thus adding to the folklore archives interesting scientific materials.

fittness presentations like acrobatic and circus performances", its first part being published in the Nr. 24 of this Magazine.

In this study Prof. Rushdi Saleh has dealt with the games in the circus. These games depend on long practice and special training, and are accompanied by other kinds of artistic activities as singing, dancing and justing. Prof. Rushdi Saleh has described these games, their history and the ways of performing them.

He has also explained the art of jesting and has written about folk anecdotes which are to be found in folk literature beside caricature and mockery. The writer has mentioned also the descriptions of these games found in Arabic historical books, as well as what was mentioned in the old Arabic collections of poems. Prof. *Rushdi* Saleh has given many exam*ples of the works of writers as well as jesters and satirists.*

The relationship between folk heritage and opera is discussed by Prof. Safwat Kamal on the occasion of the presentations of world folk heritage, held on the stage of the National Cultural Centre — Cairo Opera House. The season of the Cairo Opera House was opened by th performance of the Japanese traditional theatre "Kabuki" considered one of the outstanding theatrical shows in the world drama heritage.

Prof. Safwat Kamel analyzes also the performance of "The Indian Folkloric Troupe". This troupe is led by the well-known dancer Mrs. Smitha Shastri and presents both classical and folk dances of India marvellously expressive in hand gestures as well as the movements of eyes and all the body. Dancing was accompanied by a group of players on percussion instruments, "Mahila Talavadya Ensemble." The dances exprssed different motives from Indian mythology

The writer draws our attention also to other international troups whose performances included the different mythological subjects as the German Ballet troup called "Tanztheatre Norbert Servos" presenting a show adapted from the Greek myth "Sysyphos", and Cairo Ballet Troup which presented dances based on the Sumerian myth ('Gilgamesch".

The writer acquaints us also with the Indonesian Classical Ballet show : "The Great Ramayana Classical Ballet".

The "Ramayana" epic is considered one of the most dramatic Indian epics. In consists of 25000 written in old-Sanskrit. It describes the war between Rama and the giant-king Rawana, who had stolen Rama's wife, Sinta. The "Ramayana" story accentuates such noble human values as faithfulness, sincerity, love, compassion, bravery, obedience, patrotism and heroism.

Prof. Safwat Kamal includes in his article a historical outline of how the art of opera was inspired by myths and folk tales since its beginning in the end of EP *century in Italy.*

The Egyptian folk architecture in Cairo is the subject of article written by Mr. Mahmoud Mustafa Eid under the title *Mr. Mahmoud Mustafa Eid under the title "The artistic construction in the old house in the district of Cairo called. "Aboul-Ela". All the decorative units and wood turning in this old house were analyzed with details, and its historical origins were traced.* The writer concludes his article demanding care about such old, invaluable houses before they are destroyed.

The ceramic and pottery children's dolls and their influence on our contemporary folk arts is the subject of the

tural and the un-cultural one — considering such division basically wrong.

Dr. Sha'alan at the end of this detailed presentation of the book of prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, makes us pay attention that even though the book was published quarter century ago, it still is considered to be one of the basic studies on the Egyptian personality. Its author approaches the Egyptian society through its authentic creations and cultural — historical structures.

Among many interests of Prof. Abdel Hamid Yunis there were important studies on myth. Mr Ibrahim Hilmy writes about the scientific efforts done by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis to combine the studies of Egyptian folklore with the studies of mythology. Mr. Hilmy explains the method which Prof. Dr. Yunis had worked out in studying mythology.

A comparative study is presented by Prof. Abdel Tawab Youssef about the tale called "The Fisherman and the Ghost" from the famous collection of 1001 *Nights", and the tale called "A Ghost inside the Bottle" belonging to Grimm's collections of folk tales.*

The two stories are put among the most beautiful tales which enchanted the children in the East and the West. The popularity of these tales urged many writers to rewrite them, while others were inspired by them in modern or in contemporary artistic works.

Prof. Abdel Tawab Youssef in his study points to the fact that we ought to treat such folk tales for children or grown-ups with a special care. They were alive long centuries because of the wisdom which they carry — the wisdom discovered by us after a deep, precise study.

These two tales present, for instance, the struggle between the Giant and the common man. This subect is present in almost all folk tales ; it is connected with the notion of fear of the child facing the grown-up.

The children have no way to escape from the tyranny of the "giants" only by making tricks and deceiving them. Prof. Abdel Tawab Youssef at the end of his study present a detailed summary of both tales.

Next, Prof. Adly Mohammed Irahim writes about "Rhyming stanzas in Egyptian Folf Tales". He presents the artistic language which is used for narration in folk tale and gives examples of the folk tales in these rhyming stanzas are used. The writer is asking if the folk tales in the past contained folk songs and if they were mixed with prose ? He is posing another question : if the narrator of folk tale was like the singer of "sirat" narrating and singing in the same time ? By putting eight examples of Egyptian folk tales, the writer tries to answer these important questions concerning studies in *"The Folk song" is discussing the pro-* folk literature generally and folk literature generally and folk tales especially.

Mr. Waad Munir in his article about "The folk song" is discussing the problem of analyzing the folk song as a poetical group expression applying the same methods which the critics and the researchers use in analyzing the poetical texts for individual authors. Thus, he analyzes in his article, different examples of Egyptian folk songs, performed on different occasions showing that one of the functions of folk song is to reveal the characteristic features of the society.

The Magazine continues publishing the study of the late Prof. Ahmed Rushdi Saleh about "Folk games and physical

continuation and authenticity in this artistic expression and stresses the relationship between it and folk arts. The study ends by discussing the role of folk art elements in the artistic values presented by modern artist.

Dr. Kamal ed-Din Hussein in his study entitled "Folk spirit in the Tales of our Lane "by Naguib Mahfouz" writes about "The Tales of our Lane" (Hikayat Haretna) written by Naguib Mahfouz. The hriter shows how Naguib Mahfouz pressents "the lane" of Cairo in many of his novels and makes it a kind of frame for the history of Egyptian society from the beginning of this century till the Egyptian Revolution on July 1952.

Naguib Mahfouz describes and analyzes the social, economic and cultural structure of society and the factors of sociall changes which influenced these structures. In his novel "The Tales of which happened during the Revolution our Lane" the writer presents the events of 1919 till the death of Saad Zaghloul on 1927.

Dr. Kamal ed-Din Hussein presents detailed analyses of this novel, showing the conception of each tale and its plot. He speaks also about the specific, coherent style of this great writer of international fame, a style simple in diction and rich in significance, used in describing the historical events of his country.

Dr. Kamal ed-Din Hussein reveals also how Nabuib Mahfouz is influenced by the traditional folk form of anecdote in some of his short tales. The writer than gives the summary for each tale drawing our attention to it ssocial and historical elements, and to the manner historical elements, and to the manners and customs which rule the Cairo lane, being the miniature of the Egyptian society.

The study of Dr. Ibrahim Sha'alan entitled "Our Society ... by Dr. Abdel Hamid Yunis. A Critical Study gives an analysis of the book of the late Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis under the title : "Our Society : a search in the Egyptian Personality" published in the year 1965. The subject of the book turns around two main areas. First, it is the social aspect, the second — the literary one.

This social aspect deals with the nature of the society, the customs and traditions which organize the system of relationship inside the society, and what kind of cultural, economic and political changes they are facing.

The book explains also the role of the Egyptian peasant in keeping the traditional, social structure, and the role of Egyptian village, in general, in preserving the main features of the Egyptian personality.

Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis — as Dr. Sha'alan writes — has given different examples of customs and traditions which are practicized on family occasions or during public festivities like "moulids" or other social activities.

In the second part of the book dealing with the cultural and literary aspects of life of the society — Dr. Abdel Hamid Yunis had written about the forms of folk literature used by the people to express their thoughts and feelings.

For Dr. Abdel Hamid Yunis folk culture is the basis for any study of society while the culture is not only the written heritage but it contains also all the images, expressions, relations and social experiences. He rejected the idea of dividing the society into two groups : the cul-

THIS ISSUE

The first article in this issue deals with "Folklore as a chief means to discover the universal truths and esthetical values", by Professor Mahmoud el-Nabawi el-Shal. In this article the writer explains the relationship between the folk artist and the universe. He discusses also the process of creation of the folk artist through his works which contain different symbols, images and facts expressing his feelings and thoughts and taken from reality without imitating it.

Folk art expresses mostly the vital problems and urgent needs of the society in an easy, simple way.

Prof. Mahmoud el Shal says that artistic truth is the aim of the artist. In the domain of this artistic truth we ought to accept only what is true and right and refuse what is false and wrong.

Next comes the study of *Dr. Salma Abdel Aziz about "The esthetics of the art of "drawing' designs" and its folk roots"*. The study shows how this kind of drawing was the first creative movement in constructing general ideas or conceptions art. The first characteristic feature of drawing designs is to interpret the humanistic experience in life by expressing it in using artistic units understood by the society.

"Drawing designs" is one of the arts through which the identity of the society is assured. The study deals with the characteristics of this art and its elements, as well as the characteristics of folk arts and their influence on forming the final picture of these elements and their connection with the elements of the environment which it expresses.

Dr. Salma Abdel Aziz presents the different examples of the works of many Egyptian artists, showing how the esthetical vision of objects in nature pushes the artist to use a special experimental method to create at last his own style and way of creation.

The study presents also the main elements of the art of drawing designs and its development in Egypt through epochs. In sheds light on the process of

A Quarterly Magazine,

Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo.
Jan. - Feb. - March, 1989.





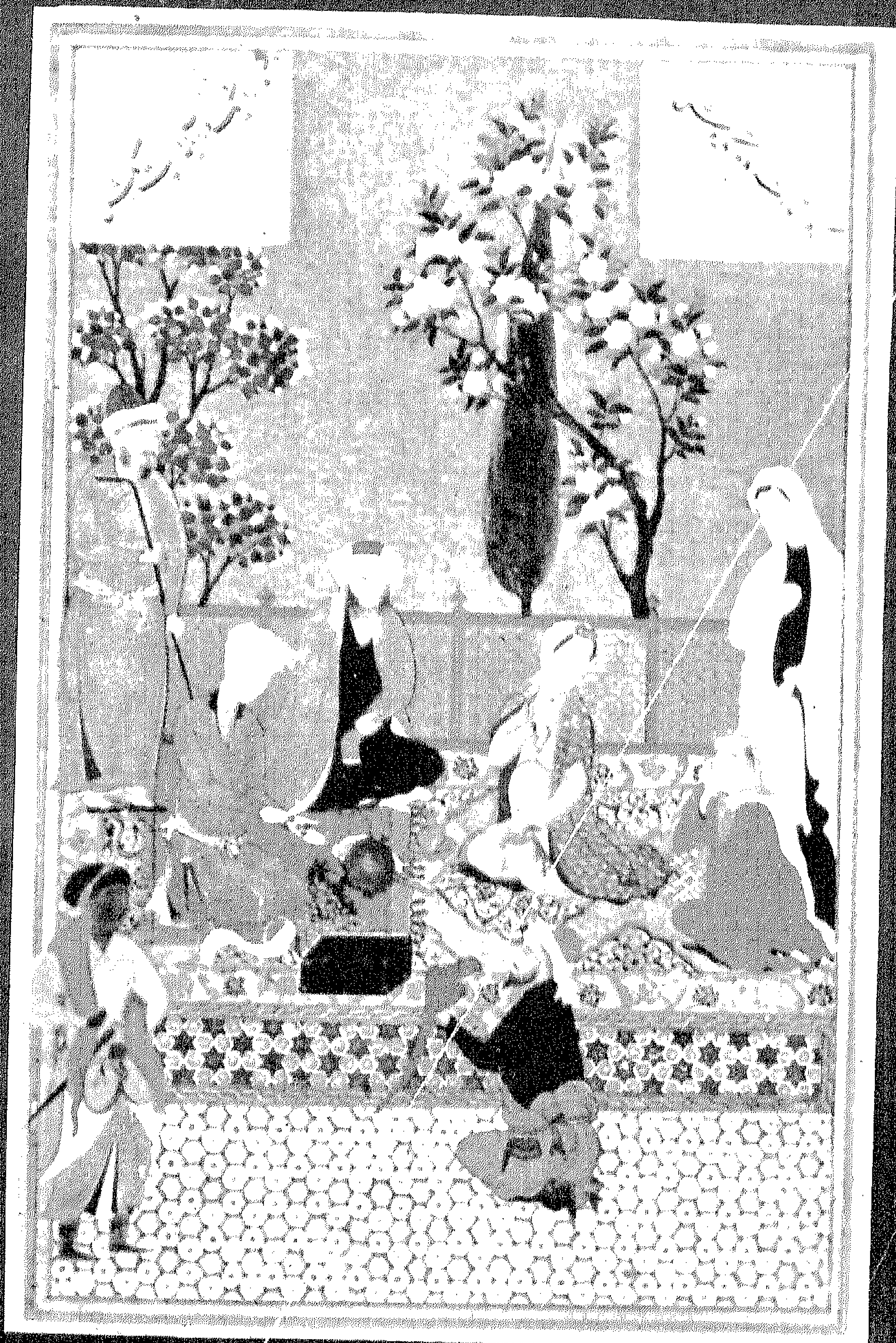
Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Farouk Khourshid

رقـم الايـداع
١٩٨٨/٦٢٨٣

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLKLORE







العدد ٢٧ . ٢٨

ابريل ــ سبتمبر ١٩٨٩

الثمن ١٥٠ قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد ٢٧ ـ ٢٨

ابريل ـ سبتمبر ١٩٨٩

فهرس

العددان (٢٧ – ٢٨) أبريل – سبتمبر

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
– صفاء خميس شحاته
– انتصار عبد الفتاح غبن
– سند طنطاوى عبد السلام

● صورة الغلاف :
– مجموعة رسوم الوشم
من أعمال الفنان خميس شحاته

● ظهر الغلاف :
لوحة احتفال العيد
للطفلة : نادية شحاته محمد (مصر

هذا العدد

تستهل « الفنون الشعبية » هذا العدد بدعوة لاعادة النظر فى موقفنا ازاء واقع حركة الفولكلور العربية فى ثقافتنا العربية المعاصرة بدراسة قيمة للأستاذ/صفوت كمال بعنوان (دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية) بهدف مقاومة عوامل الانفصال التى يمكن أن تحدث فى الثقافة العربية ، سواء أكان ذلك بين ما هو كائن أم بين ما سيكون ٠٠ أو بين واقعنا الحضارى ومستقبل الثقافة العربية بين ثقافات الشعوب الأخرى ٠

الأستاذ/صفوت كمال بدعوته الى التراث على كافة الأصعدة ، حيث يرى فى ارتباطه الوثيق بالمسئولية العلمية ، وكذلك فى ارتباطه بالمسئولية والانسانية ، مما يتطلب وعيا عميقا هذا التراث الثقافى العربى ، واستخلاص لسفى وتنظير فكرى ينبع بالفعل من يخنا وحياتنا الاجتماعية ، دون اغفال لبير الذى تقوم به وسائل الاعلام فى عاصرة ، وكذلك قدرة وسائل الاعلام على مواصلة تحقيق عملية التواصل لحى بين طرز وأنماط الثقافة العربية ٠ خلال رؤية جديدة لواقع الحياة فى اطار ية الثقافية الشاملة التى تعى مسئولية العربى ازاء قادم الأيام ٠

هنا تأتى دعوة الأستاذ/صفوت كمال الى السعى نحو استنباط مناهج عربية تساعد الباحثين العرب على استقراء ص أشكال وأنماط الابداع الشعبى وموضوعية ، مع الادراك التام للمتغيرات ى أشكال وأنماط هذه المأثورات ، فال لعمليات التداخل الثقافى والمتغيرات والاجتماعية التى أثرت فى مكونات بنية لعربية على مر العصور ، وفى الثقافة المحدثة بصفة خاصة ، نتيجة سطوة الاعلام الرهيبة ، التى يرى الأستاذ مال أنها لم تشكل للآن ـ لحسن الحظ ـ يزا فى طابع المأثورات الشعبية العربية ٠

ثم الأستاذ/محمود النبوى الشال مقاله مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية كدعوة أخرى لاعادة النظر فى الحفاظ على تلك الفنون وكيف يستمر العطاء فيها ، وكيف نستطيع أن نهىء الأجيال الجديدة من نابتة الأمة وناشئة البلاد لكى تخوض تجربة عملية جريئة للأخذ بيد تلك الفنون ، وخلق المجال المتسع أمامهم فى التصدى لتلك الفنون بهدف انهاضها من كبوتها واعادة مكانتها التى كانت عليها ، ومنزلتها السامية حتى تصبح جزءا أصيلا فى حياة الناس ٠

ويتناول الأستاذ/ عبد التواب يوسف فى دراسته (فاروق خورشيد ٠٠ مبدعا فى مجال الأدب الشعبى) حيث يقدم نماذج من ابداع الأستاذ فاروق خورشيد أحد رواد الدراسات الجادة فى الأدب الشعبى وفى العديد من المجالات الفنية ، كالنقد والرواية (صياغة وتأليفا) وفى القصة القصيرة ، وفى أدب الأطفال والتأليف الاذاعى والدرامى ، الى جانب كونه محاضرا وأستاذا جامعيا استعانت به أكاديمية الفنون وعدد من الجامعات العربية ، وهو أيضا كاتب للمقال والدراسات الفكرية المختلفة ويعد من المراجع الواضحة فى دراسة السير الشعبية العربية ٠٠ ولعله فى هذا الصدد واحد من أحوج الناس الى ببليوجرافيا تدل الناس على وفرة انتاجه وروعته وهو أمر ليس بجديد على أمة العرب التى أنجبت الكثير من العلماء الموسوعيين كالجاحظ وغيره ٠

ويؤكد الأستاذ/عبد التواب يوسف أن الأستاذ/ فاروق خورشيد ـ الذى تتلمذ على أيدى الأساتذة الرواد من أمثال د٠ فؤاد حسنين على ، ود٠ عبد الحميد يونس ود٠ سهير القلماوى والشيخ أمين الخولى والأستاذ احمد أمين ـ قد

أضـحى واحدا من الرواد فى الأدب الشـعبى بحكم ابداعاته المتوالية وأعماله المتجددة ودراساته الجادة وتخريجاته الفريدة ، حيث استطاع بدأب أن يصل الى مرتبة « التنظير » دون مغـالاة أو ادعـاء ، لأنه تجـاوز مرحلة البحث والتنقيب والدراسة الى الابداع الروائى ، اذ أنه بعد اعادة صياغة « سيف بن ذى يزن » اتخذ منه بطلا فى عمل فنى مؤلف بالكامل يحمل عنوان « مغامرات سيف بن ذى يزن » هـذا ويحظى ظهور كتاب جديد للأستاذ/فاروق خورشيد باهتمام كبير من الدارسين والمهتمين والباحثين فى مجال الدراسات الشعبية والاجتماعية ٠

* * *

تحتل التنبـؤات قدرا كبيرا من الأهمية فى الحياة الاجتماعية والثقافية لأى مجتمع فى العالم ، فقد تدور حول الصحة والنجاح ، كما تدور حول الاختيار للزواج والعلاقة مع الأقارب ، حتى تصل الى علاقة الانسـان بالعـالم غير المرئى وفوق الطبيعى ٠

حول هذا الموضوع **يقدم لنا الدكتور/على محمد المكاوى دراسـة عن (تنبؤات المنجمين بنهاية العـالم ـ تحليل فولكلورى) وهو يدور حـول أهميـة التنبؤ بالمسـتقبل على خريطـة المعتقـد الشعبى ، من خلال تناول الوظائف التى يلعبها التنبؤ بالغيب فى الحياة الاجتماعية والثقافية ، مع الاشـارة الى الأصـل الاجتماعى له والسياق الذى يحتويه ووسائل المنجمين فى ذلك ٠**

وقـد حرص الدكتور/على المكاوى على بيـان وظائف التنبوء بالغيب فى الحيـاة الاجتماعية ، فتوصل الى أنه يساعدنا فى تحديد أوقات السعد وحساب المواليد ودرجة الوفاق فى الزواج واعادة التآلف بين الزوجين ، كما يؤدى وظائف الكشف عن المسروقات وتقديم تفسيرات للأزمات التى تلم بالانسان كالمرض والكوارث الطبيعية ٠

وتعد هـذه التنبوءات سـلسلة متصلة يقدم المنجمون خلالها أخبارا مثيرة تلفت اليهم الأنظار وتدعم مراكزهم وتحقق لهم المكاسب ٠ وهم فى هذه الحالات انما يلبون حاجة مجتمعهم ، ويتأثرون بالأسـباب والدوافع النفسية للتنجيم ، كمـا يخضعون لعوامل اجتماعية وثقافيـة وتاريخية وسياسية عديدة يخضع لها المعتقد الشعبى ٠

يقدم الأستاذ/ فاروق خورشيد دراسة قيمة عن (الأحـلام فى المـوروث الشـعبى) ، تلك الظاهرة التى اهتم بها العرب ـ وغيرهم ـ منـذ القـدم وربطـوا بينهـا وبين الشفافية والقـوة الروحيـة ، حيث يسـتعرض ما ذكره المسعودى فى « مروج الذهب » من حديث مفصل حـول الحلم أو الرؤيا ، ويتوقف عند كتـاب تعبير الرؤيا) لابن سيرين الذى يعد من أشهر الكتب المؤلفة فى تفسير الأحلام وتعبير الرؤيا ٠

ويتناول الأستاذ /فاروق خورشيد نماذج من الأحلام المشار اليها من القرآن الكريم ، ويوضح الدور المهم للحلم فى الموروث الشعبى العربى ، اذ يتقدم دائما لينبه الى الأحداث ، ويشير الى مظان الخطر أو مظان الانتظار ٠

ويرى الأستاذ/ فاروق خورشيد أن الحلم ـ وأن مثل كلمة القدر فى كثير من الأحيان ـ يجد رموزا مهمة فى الحياة النفسية لمن يحلم فى الغالب الأعم ، وقد تكون هذه الحياة النفسية تضطرب بالخوف أو القلق أو الطموح ولكنها لا تتكشف الا بالرموز التى تحيل اليها الصور ، أى بترجمة الصورة الى كلمة ، ثم استيحاء موروث الكلمـة وتراثها القديم لتعـاد ترجمة الكلمـة الى معنى واضح يكشف عن الحيـة النفسية التى تبرز من خلال الحلم ٠ وبهذا يمثل الحلم أداة مهمة فى العمل الدرامى عامة ، حيث قامت مدرسة التحليل النفسى منذ البدء على هـذا المعنى ، ثم تطورت عطاءاتها حتى أصبح هذا المعنى أداة فعالة فى أيدى نقاد الأدب ودارسيه باعتبار أن العمل الأدبى يتم فى حالة تشبه حالة الأحلام ٠

* * *

وعن (حفلات العرس فى اليمن) يقـدم لنـا الباحث/سند طنطاوى عبد السلام وصفا تفصيليا لحفلات العرس هنـاك من خلال بعض الممارسات والطقوس المصاحبة لمراحل الزواج ، كما يقدم لنا بعضا من الأغانى والرقصات التى تقال فى تلك المناسبة التى يعطى لها المجتمع الشـعبى بهجة وطابعـا خاصا ، كما يقـدم بعضا لأزياء وحلى ترتدى فى تلك الاحتفالات منذ البدء فى خطبـة العروس ، كل ذلك من خلال وصف عدد من أغانى الفرح فى اليمن السعيد ٠

كما يقدم الأستاذ/ انتصار عبد الفتاح غبن

دراسته حول (فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية) حيث تنقسم الدراسة الى محورين رئيسيين :

المحور الأول : مقدمة نظرية لفنون الفرجة الشعبية من خلال فن الأراجوز نصا وأداء وشخوصا مع اطلالة تاريخية على هذا الفن الشعبى العريق ·

وقدم أيضا عرضا لمسرح خيال الظل فى أشكاله المختلفة الثابتة والمتحركة مع عرض بسيط لواحد من أكبر مبدعى هذا الفن هو محمد ابن دانيال مؤلف بابات خيال الظل الشهير ·

ويدلف الأستاذ/انتصار عبد الفتاح من ثم الى **المحور الثانى** لدراسته ألا وهو تجربته الميدانية (العرابة الشعبية) التى تجمع فى طياتها الكثير من الأشكال الدرامية التى عرفتها الحضارة العربية الاسلامية منذ تمتزج فيها أشكال عربات الباعة الجائلين فى المولد والأسواق · وتلتقى أصوات الباعة المتداخلة بالغناء والايماءات التمثيلية ، لتشكل هذه التجربة الفريدة مسرحا شاملا يجمع فنون الفرحة الشعبية لتقدم امكانية لرؤية ابداعية أشمل ، يمكن لها أن تسهم فى كشف جوانب جديدة من مسرحنا الشعبى ، من خلال قضية الشكل والمضمون ، وهى محاولة تضم فريق عمل متكامل ــ الغرض منها التحام المسرح بالشارع ليكون أكثر قربا من وجدان الناس ومشاكلهم

ــ ويقدم الأستاذ الدكتور/ فوزى رضوان العربى دراسة انثروبولوجية حول (مجتمع رشيد) حيث يورد نبذة تاريخية للتعريف برشيد التى ترجع تسميتها الى الكلمة المصرية القديمة (رخيت) بمعنى « عامة الشعب » ثم تحولت فى القبطية الى (رشيت) وصارت فيما بعد (رشيد) · ثم يستعرض تاريخ مجتمع رشيد منذ أن أقام الملك سر نبتاح (١٢٢٤ ــ ١٢١٤ ق·م) ، استحكاماته على الضفة الغربية لفرع رشيد شمالا ، حتى دخول رشيد الاسلام على يد عمرو بن العاص عام ٢١ هـ واقامة عدد من صحابة رسول الله (ص) فى رشيد حيث دفن بها نخبة منهم · ويستعرض دور رشيد فى مقاومة الحملة الفرنسية وفى مقاومة حملة فريزر الانجليزية التى وصفها المؤرخ الشهير عبد الرحمن الجبرتى ·

ويقدم الدكتور/ فوزى العربى استطلاعا حول عدد من المظاهر التى يتميز بها مجتمع رشيد بدءا من المنازل الأثرية الكثيرة والتى ينتمى الكثير منها الى نمط العمارة العثمانية مرورا بالأزياء ، ونظام المسكن والزواج وشغل أوقات الفراغ ، ويقدم كذلك عددا من وصفات الطب الشعبى المستعملة لعلاج كثير من الأمراض ·

وأخيرا يستعرض المؤلف أنماط الاستقرار فى مجتمع رشيد ويعالج نمطين من الهجرة هما : الهجرة الدائمة والتى استقرت فى هذا المجتمع من مجتمعات أخرى ·

والهجرة المؤقتة وهى تلك التى تفد يوميا أو سنويا للعمل فى رشيد والعودة ثانية الى مواطنهم ·

ــ وحول الفنان التشكيلى/ خميس شحاته تقدم لنا الباحثة صفاء خميس شحاته ترجمة حول حياة الفنان وأعماله نقلا عن مجلة (الفن والعالم الاسلامى) حيث يتحدث المقال عن حياته منذ بواكير الصبا فى حى السيدة زينب بجوار مسجد ابن طولون حتى تخرج من كلية الفنون التطبيقية بالقاهرة حتى دوره فى الحركة الفنية فى مصر والعالم العربى ، كما تقدم نبذة عن بعض معارضة الفنية وآراء أهم النقاد والمتخصصين فيها وكيف أن الأشياء الفنان خميس شحاته كون اسلوبا خاصا فى استلهام التراث الثقافى المصرى والاسلامى فى ابداعاته الفنية · كما شكلت الفنون الشعبية طابعا خاصا فى أعماله الفنية ·

* * *

ــ وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/ مختار سيد أحمد عرضا لكتاب الدكتور/ حسين فهيم (أدب الرحلات ــ دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافى) حيث اكتسبت مادة الرحلات بصفة عامة شعبية وتداولا واسعا ، كما لعبت كتابات الرحالة دورا كبيرا فى تقديم صورة (الغير) لقرائها ، وترسيخ مجموعة من الانطباعات العامة والتصورات عن الشعوب الأخرى صادقة كانت أم كاذبة ·

وفى اطار استعراضه للعلاقة بين أدب الرحلات والفولكلور يشير المؤلف الى معنى وأهمية الرحلة فى التراث العربى الاسلامى ويقدم تحليلا لدوافع القيام بالرحلة عند العرب والمسلمين ابان الفترة من منتصف القرن الثانى الهجرى والثامن الميلادى) حتى نهاية القرن الخامس الهجرى

(الحادى عشر الميلادى) وهى الفترة التى شهدت ازدهار حركة الرحلات العربية .

– وفى المكتبة أيضا يقدم لنا الأستاذ/ رمزى محمد جمعه عرضا لكتاب (انثروبولوجيا الرقص) تأليف انيسا بترسون رويس، والكتاب من الدراسات العلمية التى تناولت الرقص من خلال أدوات منهجية صارمة فى اطار فنى . وفى الدراسة تقدم المؤلفة فكرة متعمقة عن الرقص باعتباره من أقدم الفنون الجمالية والتعبيرية، فالرقص تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعى لدورات الحياة المهمة ، وهو من الممارسات المهمة التى شغف بها الانسان منذ فجر التاريخ ، وقد احتفلت الطبيعة بجميع مكوناتها بالرقص كتعبير عن الحياة وتطورها .

وقد ركزت الدراسة على المدخل الثقافى للرقص من زاوية علم الانثروبولوجيا من خلال التركيز على مجموعة الدراسات التى تناولت الجوانب الثقافية والأدوات المنهجية ، ثم تحدثت الدراسة من خلال العرض الشيق الذى قدمه الأستاذ/ رمزى جمعة على (بناء الرقص ووظيفته) ثم تناولت بعمق (الدراسة التحليلية وأبعادها العامة فى مختلف العصور) كما خصصت المؤلفة فصلا للدراسة المقارنة وأسسها وطرقها فى مجال الرقص ..

وتحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بتغطية عدد من الأنشطة والمحافل الفنية والفكرية، **حيث قامت السيدة/ منى نجم بتغطية مناقشة رسالة الماجستير (الايقاعات والالحان فى أغانى البحر الكويتية) للباحثة/ منيجة عباس عبد الله كمال من الكويت الشقيق** التى قدمتها الى المعهد العالى للموسيقى العربية باكاديمية الفنون تحت اشراف أ.د. رتيبة الحفنى رئيسة دار الأوبرا ، والأستاذ/ صفوت كمال أستاذ الفولكلور بمعهد الفنون الشعبية .

★ فى الجولة أيضا قامت الباحثة/ سامية حبيب بعرض لرسالة الدكتوراة (توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث – ١٩٥٢ – ١٩٨٨) التى قدمها الباحث/ كمال الدين حسين الى المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون ، تحت اشراف الأستاذ الدكتور/ نبيل راغب والأستاذ/ صفوت كمال .

★ وعن العرض المسرحى (سكة السرايا الصفرا) يقدم الباحث/جمال صدقى عرضا لاستخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى المعاصر من خلال بعض عروض فرقة (الطيف والخيال) ، تلك الفرقة التى تستوحى التراث الشعبى بحثا عن الجديد فى تلك الأشكال التراثية ، متسلحة بوعى أعضائها الهواة والكثير من الأسس النظرية ، الأمر الذى يؤدى الى ارهاصة جديدة لاحياء مسرح التراث الشعبى .

★ وقام الباحث/ ابراهيم حلمى بتغطية مسابقة المهرجان الدولى للألوان من خلال عرضه (التراث الشعبى فى رسوم الأطفال) ذلك المهرجان الكبير الذى اشتركت فيه الكثير من البلدان العربية ، وقد دارت موضوعات المسابقة حول عادات الزواج وأهم العادات والتقاليد والاحتفالات الشعبية كما تراها عيون هذه البراعم الصغيرة وكما تستطيع أناملهم الرقيقة أن تعبر عنها فى بساطة وعفوية .

★ ★ ★

– وأخيرا تقدم المجلة فى هذا العدد تصنيفا للمواد المنشورة فى المجلة من خلال فهرس تفصيلى لأعداد المجلة منذ العدد الأول عام ١٩٦٥ الى العدد ٢٥ ١٩٨٨ ، من أعداد الباحث/ مصطفى شعبان جاد .

ويتكون الفهرس من ثلاثة فهارس تفصيلية ، أولها : فهرس لموضوعات المجلة بكاملها فى ترتيب نوعى ، والثانى فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين والثالث فهرس بأسماء الكتب والمراجع والمجلات التى تناولتها المجلة بالعرض والتحليل والتقديم والمناقشة .

وقد شغل الفهرس مائة صفحة من المجلة ، ولعل هذا من الأسباب التى دفعت المجلة الى جعل هذا العدد عددا مزدوجا ، باعتبار أنه عدد خاص .

والفهرس يغطى خمسة وعشرين عاما من عمر المجلة ، وهى تلك السنوات التى رأس فيهما أستاذنا الدكتور المرحوم/ عبد الحميد يونس تحرير المجلة ، أو كان مستشارا لتحريرها بعد عودتها فى عام ١٩٨٧ ، أى أن الفهرس بذلك يغطى السنوات التى عايش فيها الراحل الجليل المجلة فكرة ، وواقعا ملموسا وجهدا وعودة جديدة .

دراسة
المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية

صفوت كمال

بسم الله الرحمن الرحيم

« يا ايها الناس انا خلقناكم من ذكر وانثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا ان أكرمكم عند الله أتقاكم ان الله عليم خبير » ٠

سورة الحجرات ـ آية ١٣

ان التصدى لدراسة المأثورات الشعبية العربية لا يمكن تحقيقه الا من خلال جهود علمية جماعية تعتمد على مجموعة متكاملة من الباحثين ، تسعى الى استخلاص مواد هذه المأثورات من بيئاتها المختلفة الشائعة فيها ٠ وجمع هذه المواد من حفظتها ورواتها وممارسيها خلال استخدامها وممارستها فى الحياة اليومية الجارية ٠ مع استخلاص الأصول التاريخية لمواد هذه المأثورات وعناصرها المختلفة ، من الكتب والمراجع والوثائق التى اهتمت بجوانب من الحياة اليومية للانسان العربى ، ورصد أشكال الابداع الفنى بأنماطه المختلفة وعناصره المتنوعة التى كانت شائعة ، أو مازالت شائعة بتراثها المدون ومأثوراتها الشفاهية ٠ فالثقافة العربية تتميز بالتواصل الحى بين ما كان وما هو كائن ٠ تتداخل فى مكوناتها الحية عناصر من التراث الموروث مما قد يمتد الى عشرات القرون ٠ وكذلك عناصر من التراث الحضارى للأمة العربية ، الذى يشكل بالفعل الواقع الحضارى للأمة العربية من النيل الى الفرات ، ومن الخليج الى المحيط ، ومن جبال اليمن الى جبال الأرز ٠

(★) راجع دراسات الندوة الدولية لموسيقى عمان التقليدية ، مسقط ـ أكتوبر ١٩٨٥ ٠

ولقد ظلت الأمة العربية محتفظة بهذه العناصر الحضارية ، فكرا ووجدانا • محافظة عليها ، تعلى من قيمة الانسان ، وتؤكد على الدوام انسانية الانسان • على مر حقب الزمان ، فى توافق حضارى متميز •

كما ظلت لهجاتها المنطوقة ـ مع تنوعها وتماثلها فى الوقت نفسه ـ مرتبطة باللغة العربية الأم • فى أرومة واحدة ، وارفة الظلال • وتنوع اللهجات فى اللغة العربية هو تنوع يدل على الحيوية وتعدد مظاهر العمل وأشكال الحياة فى المجتمع العربى ككل • وقد استمرت اللغة العربية الفصيحة ببيانها وسلاسة تراكيبها وعذوبة ايقاعاتها • هى وسيلة التعبير المباشر عن فكر الانسان العربى ونظرته للوجود والحياة •

وعاشت اللغة العربية بفصاحتها وبيان لسانها ، تجمع كل اللهجات فى بوتقة واحدة ، تصهرها وتصقلها •• وكلما انتفت الامية بزغت أضواء الفصاحة وصحة اللسان • بل على الرغم ، من تولد بعض اللهجات ، نتيجة الاحتكاك الثقافى للانسان العربى بغيره من مجتمعات على مر العصور ، والتقاء حضاراته العتيدة والمتمثلة فى الحضارة العربية والاسلامية ، ظلت لغته العربية هى مركز اللقاء الثقافى على اتساع رقعة المكان •

حيوية الثقافة العربية :

تتسم الثقافة العربية بالحيوية والتواصل بين ما هو موروث مدون ، وبين ما هو مأثور شفاهى •

وهى سمة مميزة للثقافة العربية بعامة •• وشكل عام سائد ، فى أنماط الابداع الشعبى العربى بصفة خاصة •



فالسمات التاريخية فى أشكال الابداع الشعبى ، والمأثورات الشعبية • تظهر بوضوح فى أشكال الفنون التشكيلية والتطبيقية وفنون الأدب •

ففنون العمارة الشعبية ماتزال محتفظة بوحداتها الأصلية وأشكالها الزخرفية التى تتداخل مع وحدات العمارة الاسلامية التقليدية وفنون العمارة القديمة • كما نلحظ التماثل بين أشكال وأنماط الوحدات الزخرفية بين مناطق المجتمع العربى على الرغم من أن كل منطقة من مناطق الوطن العربى لها خصائصها المتميزة والخاصة بها •

وعلى سبيل المثال لا الحصر ، نلاحظ التماثل القائم بين الوحدات الزخرفية فى العمارة اليمنية وبين العمارة النوبية :

فعلى الرغم من أن العمارة اليمنية رأسية والعمارة النوبية أفقية ، الا أن التشابه بين الطابع العام للوحدات الزخرفية وبين كل منهما يبدو واضحا ••

وقد يبدو الأمر أكثر وضوحا فى أدوات الزينة والحلى حيث تتماثل فى الشكل والوظيفة فى البلاد العربية كما تتماثل وحداتها الزخرفية وأشكالها العامة وبعض مسمياتها أيضا مع ما وصلنا من قطع قديمة من هذه الحلى أو ما سجله الفنانون المصورون فى لوحاتهم عن المجتمع العربى فى قطاعاته المكانية المختلفة •

بل ان أشكال الحركات التعبيرية الايقاعية فى الرقص الشعبى تتماثل أيضا فى مكوناتها الأساسية وفى دلالات مسمياتها •• **وهذه الأنماط والطرز من الابداع الشعبى مازالت فى حاجة الى دراسات ميدانية تكشف عن اسس وحدة التعبير فى هذا الابداع الفنى** •

كما أن المنصت لفنون الموسيقى والغناء ، يجد هذا التماثل قائما • وبخاصة فى ضروب الايقاع • كما يظهر التشابه بين كثير من الألحان الشعبية فى سائر البلدان العربية ، فى مشرقها ومغربها • وفى شكل آخر من أشكال التفاعل الثقافى بين المشرق والمغرب فى تكوين بنية الثقافة العربية الشعبية بصفة خاصة •

هذه العملية التفاعلية هى فى حد ذاتها عملية تواصل حى بين أشكال الابداع الفنى فى المأثورات الشعبية العربية ' وهى فى الوقت نفسه عملية ادراكية لها دلالاتها الفنية ، فى مجالات ومصادر الابداع الشعبى • وكذلك لها وظيفتها الفكرية والوجدانية فى تحقيق وحدة التلاقى بين ما هو موروث وما هو مأثور •

وحدة المزاج الفنى :

ان التماثل الحادث بين فنون « الصوت » الغنائى الشائعة فى الجزيرة العربية والخليج العربى لابد وأن تثير تساؤلات عديدة عن أصولها الفنية شعرا ولحنا •• وبخاصة أن أشعار هذا الفن الغنائى تعتمد على الشعر الفصيح وهى من أكثر الفنون فى أشكال الغناء الشعبى انتشارا فى حلقات السمر والاحتفالات العائلية • ولها تقاليدها الفنية فى شكل الأداء ومناسبته •• كما أن مسميات ومناسبات أداء هذا الفن الغنائى تتماثل مع ما ورد لنا عن حفلات فى بغداد وغيرها من عواصم الوطن العربى •• وتماثل الاسم مع نظيره فى صناعة الألحان التى كانت شائعة منذ أكثر من ألف عام ، وبخاصة فى الكتاب العظيم الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ، لابد وأن يثير هذا الفن « المتوارث » و « الشعبى » تساؤلات أخرى عن مدى الصلة القائمة بينه وبين فنون الموشحات

الأندلسية • بما في هذه الموشحات من أشعار تحمل مضامين فكرية أو بما تحمله ألحانها من « طبوع » وايقاعات لها نظيرها في فنون الغناء الشعبي العربي •• مما يعبر عن مزاج فني واحد. وهو أمر آخر له دلالته في الكشف عن الصلة الحية بين ما هو موروث وبين ما هو مأثور في الثقافة العربية (١) •

فالموشحات •• مثلها مثل فنون الصوت •• جمعت في بنائها الفني بين ما هو موروث تقليدي ، وبين ما هو شعبي شائع •

وقد عبر الموشحات ، بارهاصاتها الفنية ، وصنوف ألحانها عن نمط متميز في الابداع الفني العربي • سواء كان ذلك من حيث مجالات أدائها ، أو ما يحوط هذا الأداء الفني من تقاليد اجتماعية يلتزم بها المؤدي والمستمع •• أم كان ذلك فيما يصاحب هذا النمط المتميز بين فنون الغناء من فنون الرقص أو الأداء الحركي الايقاعي •• الفردي أو الجماعي • أو بما تتميز به هذه الفنون من تقاليد راسخة وأسس فنية دقيقة (٢) •• مع شيوعها وانتشارها في المغرب والمشرق •

وسواء أكانت الموشحات الأندلسية ذات أصول مشرقية من اليمن (٣) ، أم أندلسية من المغرب العربي ، فانها من الابداع الشعبي العربي •

وعلى أية حال ، فان هجرة الآداب والفنون وتناقلها بين أرجاء الوطن العربي ، هي هجرة داخلية •• ترتبط في الوقت نفسه بحركة الانسان العربي نفسه •

وكما كانت أزجال ابن قزمان في القرن السادس الهجري ، تروى وتردد في حواضر العراق أكثر مما كانت تروى في حواضر المغرب • كانت أيضا فنون العراق من موال وغيره تنتشر في المغرب •

ويكفي أن نردد قول ابن قزمان • « زجلي المرفوع ، وفي العراق مسموع » لنستدل منه على مدى التواصل القائم بين حواضر الوطن العربي •

بل أن النسخة الوحيدة التي وصلت الينا ، هي النسخة التي كتبت في احدى مدن الشام •

ولقد تناول نخبة من الدارسين العرب فنون الموشحات والزجل في دراسات أكاديمية كشفت عن جوانب مهمة من هذا الفن ، ودوره الثقافي في الحياة الاجتماعية العربية (٤) •

كما أن الدراسات المحدثة ، التفتت أيضا الى أهمية « فن الصوت » كنمط متميز من فنون الغناء الشعبي العربي وما يصاحب هذا الفن من فنون الرقص من « زفن » وايقاع حركي فردي وجماعي له أصوله القديمة أيضا •• ومازال « الزفن » أو « الزفان » شائعا في منطقة الخليج ومصاحبا لفنون غناء « الصوت » (٥) • مثله مثل الموال بفنونه التقليدية وشيوع بعض انماطه وأنواعه في بلد عربي أكثر من الآخر •

---

١ ــ صفوت كمال ــ مناهج بحث الفولكلور العربي بين الأصالة والمعاصرة ــ مجلة عالم الفكر ، م ٦ ، ع ٤ ، الكويت ١٩٧٦ ، ص ١٧٣ ــ ٢١٠ •

٢ ــ صفوت كمال ــ الموشحات والأزجال في الفن الشعبي الجزائري ، مجلة العربي ، ع ٢٤٦ ، مايو ١٩٧٩ ، ص ٦٦ ــ ٧٥ •

٣ ــ أحمد حسين شرف الدين ، الطرائف المختارة من شعر الخفنجي والقارة ، مع مقدمة عن الأدب الشعبي في اليمن ، مطابع سجل العرب ، ط ، ١٩٧٠ •

ويدلل المؤلف على أن فن الموشحات له أصول يمنية (ص ٦٠) •

٤ ــ راجع ، د• عبد العزيز الأهواني ، الأسس الحضارية للعناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في أقطار الوطن العربي ، بحث أعد لحلقة بحث العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في أقطار الوطن العربي ،
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، جامعة الدول العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٤٥ ــ ٧٥ •
ــ وانظر أيضا . د• مصطفى عوض الكريم ، فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٩ •
ــ د• رضا محسن القريشي ، الفنون الشعرية غير المعربة ، ٣ أجزاء ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ــ ١٩٧٧ •
ــ بحوث ودراسات ، مؤتمر الحضارة الأندلسية ، تنظيم واشراف ، جامعة القاهرة ، ٢٠ ــ ٢٣ مارس ١٩٨٥ •

٥ ــ ، راجع أحمد علي ، الموسيقى والغناء في الكويت ، شركة الربيعان للنشر ، الكويت ، طبعة ١ ، ١٩٨٠ •
ــ د• يوسف الدوخي ، الأغاني الكويتية ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ــ الدوحة ــ قطر ، ١٩٨٤ •

ويعتبر الموال من أكثر الفنون الشعرية والغنائية الشعبية شيوعا فى المجتمع العربى .. وظل أيضا محتفظا بايقاعاته وتفعيلاته الشعرية الأصيلة منذ قرون طويلة .. وان حدثت فيه اضافات وتجديدات .

والموال ينسب بتسميته الى أهل « واسط » تلك المدينة التى أنشأها الحجاج الثقفى ، عامل بنى أمية على العراق ، عام ٨٢هـ . وكان ابتكارهم اياه أن نظموا بيتين على وزن البسيط ، جعلوا الأشطار الأربعة على قافية واحدة . وسموا المقطوعة منه صوتا ، مما يشير الى الصلة بين هذا الفن والغناء (٦) .

كما انتقل فن الموال ، كنمط متميز من أنماط الشعر الشعبى الى مختلف البلدان العربية ، وزاد فيه أهل مصر زيادة كبيرة . كما يقول ابن خلدون . وأتوا فيه بالعجائب والغرائب (٧) .

والموال كشكل من أشكال الابداع الشعبى الشائع فى مختلف أرجاء الوطن العربى ، هو شكل آخر من أشكال التواصل الثقافى ، فى الابداع الفنى الشعبى العربى ، بل هو فى حد ذاته تأكيد آخر لوحدة الأصول المشتركة فى أشكال الابداع الفنى الشعبى .. والمأثورات الشعبية العربية ، على الرغم من تنوع وتعدد مظاهر هذا الابداع وأشكال هذه المأثورات .

وهو تنوع وتعدد ، يدل على ثراء الخبرة الفنية « فالموال المغربى شبيه بالموال المشرقى من حيث الشكل ، لا يختلف عنه الا فى الأداء وأحيانا فى اللحن » (٨) ..

هذا علاوة على مختلف أنماط الشعر الشعبى التى توسل بها الشاعر الشعبى فى التعبير عن تجربة مجتمعة الاجتماعية فى صنع الحياة على أرضه والاحتفاء بسيرة ومسيرة مجتمعه وما مر بها من أحداث خلال دورة الحياة .

ـ دراسات وبحوث واعمال المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذى عقد فى القاهرة عام ١٩٣٢ ، طبعة المطبعة الاميرية ببولاق ، ١٩٣٤ . وكذلك دراسات مؤتمر الموسيقى العربية الثانى الذى عقد فى مدينة فاس ، المملكة المغربية ، أبريل ١٩٦٩ . وكذلك دراسات واعمال مؤتمرات مجمع الموسيقى العربية ، جامعة الدول العربية منذ عام ١٩٧١ للآن . وما تضمنته تلك المؤتمرات من اهتمام بالفنون الشعبية وأساليب وطرق جمع وتسجيل وتصنيف الأغانى الشعبية العربية .

ـ راجع أيضا ، دراستنا ، الوصول الى منابع التراث الشعبى فى الخليج والجزيرة العربية ، مجلة المأثورات الشعبية ، الدوحة ، ع ، ١٠ ، س ، ٣ ، أبريل ١٩٨٨ .

ـ وراجع أيضا ، صفوت كمال ، التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى ، مجلة الفن المعاصر ، اكاديمية الفنون ، ع ١ ، م ١ ، ١٩٨٦ .

٦ ـ د . حسين نصار ، الشعر الشعبى العربى ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، مايو ١٩٦٢ .

٧ ـ ابن خلدون ، المقدمة ، طبعة البستانى ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ١١٦٦ .

٨ ـ راجع ، د . عبد العزيز الاهوانى ، مقدمة كتاب ، د . عباس عبد الله الجرارى ، الزجل فى المغرب ، القصيدة ، مكتبة الطالب ، الرباط ، ١٩٧٠ .

وكذلك :

ـ أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٣ ، القاهرة ١٩٧١ .

ـ د . أحمد على مرسى ، الأغنية الشعبية ، مدخل الى دراستها ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ .

ـ د . عبد الله العتيبى ، الشعر الشعبى فى الكويت وقضاياه الاجتماعية ، دراسة نصية ، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ، الكويت يوليو ١٩٨٢ .

ـ د . سيد حريز ، عن المسدار ، دراسة فى الشعر الشعبى السودانى ، معهد الدراسات الافريقية والآسيوية ، الخرطوم ، ١٩٧٦ .

ـ عامر رشيد السامرائى ، موالات بغدادية ، وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٤ .

ـ عبد الكريم العلاف ، الموال البغدادى ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ط ٦ ، ١٩٦٤ .

ـ صفوت كمال ، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٧٣ ، ص ، ١٥٢ ـ ١٨٠ حيث يتناول فن الموال وفنون الغناء البحرى فى الكويت .

ـ د . حصة الرفاعى ، أغانى البحر فى الكويت ، النهمة ، دار ذات السلاسل ، الكويت ١٩٨٥ وقد تناولت حصة الرفاعى فى دراستها هذه فنون الموال وأشكاله الشائعة فى الكويت .

وفى الأحاديث النبوية وسيرة الرسول (صلعم) ، وحياة الخلفاء والصحابة من بعده معينا لا ينضب .

« كما وجد فى أخبار فرسان العرب وعشاقهم فى الجاهلية والاسلام نماذج يشيد بها • بل أننا لنجد هذا الشعر العامى وثيق الصلة بالشعر العربى فيما يتصل بالمعانى والصور البيانية ، والأخيلة وأساليب المعالجة فضلا عن المثل العليا المشتركة وذلك الى ما يضيفه هذا الأدب العامى من أصالة وصدق • ومن ثبات للمواهب ، تنطلق بين حين وحين هنا وهناك • ومن تعبير رائع عن الجماعة التى عاش فيها بكل ما لها من أحلام وآمال » (٩) • وتؤكد السير الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير لمفهوم البطل فى الحياة العربية ، روصف جوانب من حياة المجتمع العربى وامتداد أحداث تلك السير ليشمل معظم ـ ان لم يكن كل البلاد العربية ـ وانتشارها بين نصوص مدونة شعبية وبين نصوص شفاهية يرويها الشعراء الشعبيون فى مختلف البلاد العربية ، تحمل تنويعات نصوصها رؤية فنية لتصورات الشاعر الشعبى على اختلاف مجالات أدائها جغرافيا واجتماعيا ، تؤكد تلك السير واقع التواصل بين التراث الموروث فى المأثور الموروث أيضا وتتلاقى فيها أحداث التاريخ مع خيال الفنان راوية هذا التاريخ بأسلوبه الخاص الذى يتوافق مع المزاج العام لأبناء المجتمع •

ولقد حظيت السير الشعبية بدراسات أكاديمية جمعت بين الرؤية التاريخية لموضوعات هذه السير وبين تحليل النصوص الشفاهية التى يرويها رواة هذه السير على الصعيد العربى (١٠) •

كما احتفت المكتبة العربية بقصص وأيام العرب وما تحمل تلك القصص من موروثات مازالت أحداثها وعناصرها الأساسية ماثلة فى ذاكرة الناس ويتناقلها الناس فى حلقات السمر وجلسات المؤانسة سواء مما يروى عن نوادر الظرفاء وطرائف الشعراء التى كانت شائعة فى مجالس حكام العرب أو مما كان يشيع من أحداث فى مجتمع الولاة أو مما حفلت به كتب التاريخ من حكايات أو خرافات عن عالم الغيلان ووقائع اللقاء بين أحادى الناس وأحادى الجان • وتزاوج الجن بالانس والانس بالجن • ويروى كل ذلك فى مجالس العامة كجزء أساسى من رواياتهم الشفاهية • وكذلك شيوع حكايات فى كل البلاد العربية بسماتها وخصائصها الفنية مع تغيير بسيط فى أسماء أبطالها أو أماكن حدوثها •• وكان الراوى نفسه هو الذى انتقل من مكان الى مكان آخر •• فيغير فى النص ليتوافق أسلوب أدائه مع مزاج مستمعيه •

ففى الابداع الشعبى ، قد نجد التماثل فى فى الشكل قائما ، مع الاختلاف فى مناسبة الأداء ووظيفته أحيانا • أو قد نجد التماثل والتشابه فى الوظيفة وان اختلف الشكل ، أو قد يكون الاختلاف فى الشكل مع تغير الوظيفة مع ثبات المضمون ، واتحاد الغرض من رواية النص •• ويظل التماثل والتشابه قائمين فى الدلالة

---

٩ ـ د • عبد العزيز الاهوانى ، مقدمة كتاب الزجل فى المغرب ، القصيدة • (مرجع سابق) •

١٠ ـ راجع : ـ

ـ دكتور عبد الحميد يونس ، الهلالية فى التاريخ والأدب، جامعة القاهرة ١٩٥٦ و ط ٢ دار المعرفة بالقاهرة ١٩٦٨ •

ـ د • عبد الحميد يونس ، الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى ، دار القلم ، القاهرة ١٩٥٩ •

ـ فاروق خورشيد ، أضواء على السير الشعبية ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، ١٩٦٤ •

ـ د• فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ •

ـ د • محمود الحفنى ، سيرة عنترة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة •

ـ د• نبيلة ابراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة • دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة •

ـ د • محمد رجب النجار ، البطل فى السير الشعبية قضاياه وملامحه الفنية ، رسالة دكتوراة ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ • (لم تنشر بعد) •

ـ راجع أعمال ودراسات المؤتمر الدولى الثانى للسير الشعبية العربية ، جامعة القاهرة ـ ٢ ـ ٦ يناير ١٩٨٥ •

الفكرية لموضوع النص المروى (١١) ٠

كما نجد نصوصا من ألف ليلة وليلة تروى دون أن يدرك الراوى أنها من حكايات ألف ليلة وليله المدونه والمطبوعة ٠ الى غير ذلك من حكايات وأقاصيص لها أصلها المدون فى كتب التاريخ ، سواء فيما دونه أمام المؤرخين العرب المسعودى (ت ٩٥٦م) (١٢) ٠ أو بما أورده القزوينى (١٢٠٣ ـ ١٢٨٣م) (١٣) من عجائب وغرائب أو ما سجله الأصفهانى (٨٩٧ ـ ٩٦٧م) (١٤) من وصف وتعريف وأنباء وأخبار عما كانت عليه الحياة بفنونها وعاداتها ، فى عصره أو عما نقله من معلومات تروى ويرددها الرواة من أخبار وحكايات لها واقع تاريخى سواء مما نجده مدونا فى كتب التاريخ أو مما قدمه لنا ابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦م) (١٥) من ذكر لحياة البادية والحضر وأبطال العرب وفنون الشعر ٠ أو مما سجله لنا المقريزى (١٣٦٤ ـ ١٤٤٢م) (١٦) من وصف للحياة اليوميه للانسان العربى وعادات وتقاليد مجتمعاتهم ٠٠ الى غير ذلك من معلومات وأخبار وحكايات ٠ وهو كم تاريخى له فى عمر الزمان عشرات بل مئات الاعوام سجله المؤرخون وظل حيا ماثلا فى ذاكرة الرواة الشعبيين يرددونه من خلال صياغاتهم الفنية وأساليب ووسائل أدائهم الفنى لهذه الموروثات التاريخية التى ترتبط بواقع أبناء مجتمعهم وبخاصة بواقع حياة من يتلقون منهم ما يروونه أو يقدمونه من ابداع فنى ٠

وهى عملية ثقافية لها واقعها العلمى فى دراسات المأثورات الشعبية بعامة ٠٠ والمأثورات الشعبية بصفة خاصة حيث نجد نصوصا من الشعر أو من القصص مازالت تروى شفاهة كما كانت تروى منذ مئات السنين تحفظ للنص لغته السوية وتوظفه توظيفا جديدا فى بعض الأحيان

---

١١ ـ صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٦ ٠

١٢ ـ المسعودى ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، حققه وضبطه أسعد داغر ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٧٣ ٠

ـ المسعودى ، أخبار الزمان ، دار الاندلس ، بيروت ، ١٩٦٦ ٠

١٣ ـ القزوينى ، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، قدم له وحققه ، فاروق سعد ، دار الآفاق الحديثة ، بيروت ، ١٩٧٣ ٠

ولقد قام الباحث عبد المنعم عبد العزيز بوضع تصنيف للعناصر الشعبية التى وردت فى هذا الكتاب ضمن رسالته للماجستير ، تصنيف العناصر الشعبية فى كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزوينى ، ١٩٨٤ ٠ (رسالة ٠ (٦ (لم تنشر بعد) ٠

ـ وانظر أيضا ، دراستنا ، ألف ليلة وليلة بين المسعودى والقزوينى ، مجلة التراث الشعبى ، السنه ١٥ ، عدد ٩ و ١٠ ، بغداد ١٩٨٤ ٠

١٤ ـ يعتبر كتاب الأغانى الذى وضعه أبو الفرج الأصفهانى (٨٩٧ ـ ٩٦٧م) نموذجا فريدا فى دراسات التراث الشعبى والابداع الفنى بعامة ٠

١٥ ـ ان المنهج الذى استنه ابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦م) فى مقدمته ، وانتباهه الى التغيرات التى تحدث فى المجتمعات نتيجة الانتقال من حالة اجتماعية الى حالة أخرى ، وكذلك ادراكه لوجوه تشابه بين الأدب الفصيح المعبر عن الوجدان الجمعى وبين الأدب البدوى المعبر أيضا عن هذا الوجدان ٠ وهو التشابه الذى يجعل أيام العرب تتواصل على مدى الايام ، لابد وأن يكون ـ هذا المنهج ـ موضع اهتمام وعناية الباحثين الفولكلوريين ٠

فابن خلدون حينما جعل موضوع علم التاريخ ، الحياة الاجتماعية ، وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية فقد أرسى بذلك علما جديدا يمكن اعتباره ـ حسب تصورى أساسا من أسس علم المأثورات الشعبية العربية ٠

ـ راجع من الهامش التالى :

ـ راجع ، مقدمة ابن خلدون ، وكذلك دراسة الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، الادب الشعبى عند ابن خلدون ، بكتابه ، دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١١٧ ـ ١٣٣ ٠

١٦ ـ لقد سلك المقريزى (١٣٦٤ ـ ١٤٤٢م) مسلك أستاذه ابن خلدون ، فى رصد معالم الحياة فى عصره ، وكان مسلكه كما يقول فى مقدمة كتابه ، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، دار التحرير للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، جـ ١ ، ص ٦ (وأما أنحاء التى قصدت فى هذا الكتاب ، فانى سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهى : ـ النقل من الكتب المصنفة فى العلوم ، والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس ، والمشاهدة لما عاينته ورأيته ٠

ليتوافق مع واقع الحياة المعاشة خلال استخدام النص ..

« فالصلة وثيقة بين تراثنا الشعبي المعاصر على مستوى البلاد العربية جميعها ، وبين التراث العربي القديم ، ولعل هذا يفسر التماثل والتشابه القوى بين أشكال التعبير الشعبي فى البلاد العربية بأسرها .

من أجل هذا ينبغي علينا أن نؤصل تراثنا ، الى جانب عنايتنا بما يفرزه كل شعب من نتاج شعبي على حدة » (١٧) .

التماثل الحي :

والدارس للأمثال العربية الشائعة بين أبناء المجتمع العربي ، يجد صلة وطيدة بين تلك الأمثال ونظيرها من أمثال عربية قديمة ، تضمها مجامع الأمثال العربية القديمة ومجموعاتها العديدة . فمعظم الأمثال العامية العربية ذات أصول فصيحة .

ونظرا لما تمثله الأمثال الشعبية من أهمية خاصة فى دراسات المأثورات الشعبية ، باعتبار أنها أدق أشكال التعبير الأدبية تعبيرا عن واقع خبرة الانسان بالحياة ، يمكننا أن نتبين مدى ما تحمله تلك الأمثال من تواصل حي . وما تشكله تلك الأمثال فى بنية الثقافة العربية من وحدة الفكر والمزاج النفسي .. وتقييم لموقف الانسان ازاء تجربة الحياة .

فالأمثال بطبيعتها هي تعبير أدبي موجز عن حكمة الشعب وخلاصة تجربته (١٨) .

كما تحمل الأمثال في نفس الوقت مقولات وعبارات من الشعر الفصيح أو القول المأثور ، وآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبويه الشريفة ، وأقوال من السلف الصالح يعايشها الانسان بوعي وادراك كامل لما تهدف اليه . وبمعرفة شاملة لدلالاتها ومعاني ألفاظها . سواء كانت تلك الأمثال ترتبط بواقع الحياة العربية قبل الاسلام أم بعده .

تصور منهجي :

هذا التماثل الحي الذى نلحظه فى الأمثال الشعبية العربية ، لا يندرج أثره على وحدة الفكر والوجدان فى المجتمع العربي فحسب . بل يعبر فى نفس الوقت عن حيوية التواصل الثقافي فى الابداع الشعبي العربي على مر حقب التاريخ . وهو أمر نلاحظه فى مختلف أنماط الابداع الفني الشعبي العربي وبما يحوط أنماط هذا الابداع من عادات وتقاليد ومعتقدات .

وهو أيضا واقع ثقافي تتميز به المأثورات الشعبية .. **ويتطلب مناهج بحث تتوافق مع طبيعة مادته .. وأن تكون النظرية العلمية التى تحدد أساليب دراسته ، والغاية من هذه الدراسة ، مرتبطة بواقع مادته ، لا باعتبار أن هذه المادة هي مادة حية تمتد أصول وجودها**

دراسة الاستاذ الدكتور حسن الساعاتي ، المنهج العلمي فى مقدمة ابن خلدون من أعمال مهرجان ابن خلدون ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٠٣ ـ ٢٢٧ . ودراسة الاستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني ، ابن خلدون وتاريخ فني التوشيح والزجل ، المرجع السابق ص ٤٧٣ ـ ٤٨٧ .

ـ راجع مقال ، محمود رزق سليم ، شعراء أميون وقصائد فصيحة ، مقال معاد نشره بمجلة الدوحة ، قطر ، سبتمبر ١٩٨٥ ص ١١١ ـ ١١٢ .

١٧ ـ د. نبيلة ابراهيم ، وحدة الثقافة فى التراث العربي ، مجلة التراث الشعبي ، السنة الثامنة ، ع ٤ ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ٧٥ ـ ٨٤ .

١٨ ـ راجع كتاب ، الأمثال الكويتية المقارنة ، الذى قمت بوضعه بالاشتراك مع الاستاذ أحمد البشر الرومي ، وقد أوضحت فى مقدمته مدى التواصل الثقافي الحادث فى الأمثال الشعبية العربية ، ومنهج دراستها ، وقد حرصت فى جمع الأمثال العربية ومقارنتها بنظيرها من أمثال كويتية ، أن تكون تلك الأمثال مصنفة تصنيفا موضوعيا بحيث يكشف هذا التصنيف عن وحدة الغرض من ضرب تلك الأمثال وكذلك تماثل صيغها ، مع اختلاف اللهجات أو بالأدق اختلاف طريقة النطق الصوتي لبعض الحروف فى الألفاظ العربية . الأمثال الكويتية المقارنة ، ٤ أجزاء ، وزارة الاعلام ، الكويت ١٩٧٨ ـ ١٩٨٤ .

المتميز فى فكر ووجدان الانسان على امتداد مساحة الوطن العربى ، بل باعتبار أنها تعبير مباشر وتلقائى عن فكر ووجدان واحد ·

واذا كان للأسف — لم تتضح بعد أمام الدارسين أبعاد كثيرة من مكونات المأثورات الشعبية التى حفلت بها كتب ومخطوطات المفكرين والمؤرخين العرب وغيرهم ممن انتبهوا الى ما تتضمنه الحياة العربية فى تتابعها الزمنى من قيم ثقافية واجتماعية ، **فانه من الضرورى والمهم ، أن تتزامن وتتواكب عمليات جمع وتسجيل مواد المأثورات الشعبية من بيئاتها وواقع استخداماتها مع عمليات جمع وتصنيف عناصر المأثورات الشعبية بموروثاتها الثقافية من الكتب والمخطوطات ، ومما يرتبط ارتباطا مباشرا أو غير مباشر بالمأثورات الشعبية الشائعة فى المجتمع العربى · وان تصنف هذه المواد بأسلوب واحد وميسرة وواضحة أمام الباحثين العرب وغير العرب من المهتمين والمتخصصين فى دراسة المأثورات الشعبية العربية · وأن يكون هذا الأسلوب فى التصنيف هو نفس اسلوب تصنيف مواد وعناصر المأثورات الشعبية العربية المجموعة فى بيئاتها الأصلية ، ومن بين حفظتها ورواتها الأصليين خلال عمليات الجمع والبحث الميدانى ·**

وهو أمر سوف يساعد بشكل مباشر فى الكشف عن عوامل الثبات والتغير فى أنماط وعناصر المأثورات الشعبية العربية · وهو عملية أساسية — حسب تصورى — قبل أن نتجه الى تحليل بعض أنماط هذه المأثورات على ضوء الاتجاهات النظرية أو الفلسفية المعاصرة وغير العربية ·

كما أن عملية الكشف عن عناصر التراث الشعبى فى المراجع القديمة والمعاجم الموسوعية سوف تحقق لنا رؤية دقيقة أو على الأقل واضحة لمكونات ومقومات هذه المأثورات سواء فيما تحمله اشكال الابداع الشعبى ووحدانه الفنية ومسمياته من رموز ودلالات أو فيما يحوط أشكال هذا الابداع من عادات وتقاليد وطقوس وبقايا اسطورية وخرافات ·

وفى الواقع ، لقد قام عدد من المحققين باعادة نشر كثير من كتب التراث العربى وتحقيق الكثير من المخطوطات ، وفهرسة عدد غير قليل من أمهات الكتب العربية · ولكننا الآن فى حاجة الى جهد جديد ، وبنظر منهجى حديث ، يهدف الى الكشف عما تتضمنه على الأقل — أمهات الكتب العربية من مادة فولكلورية أو موضوعات ترتبط بدراسات التراث الشعبى العربى ·

ولا شك أن الجهد المرموق الذى بذل فى وضع « معجم مفصل عن الموروث الشعبى فى آثار الجاحظ (١٩) ، هو جهد له أهميته فى دراسات التراث الشعبى العربى والمأثورات الشعبية · فكتب الجاحظ تذخر بما سجله من مأثورات شعبية كانت شائعة فى عصره وما زال منها الكثير مما هو شائع للآن فى الحياة العربية ·

والجاحظ (٧٧٥ — ٨٦٨م) لا يعتبر من كبار الادباء والمفكرين العرب فحسب بل هو أيضا رائد فى أنشاء الصيغة الأدبية للمادة الفولكورية ، فقد كان دقيق الملاحظة فى رصد ما يحوطه ، وراوية بليغ من رواة اللغة وآدابها · وعالم يرصد بعين فاحصة جاحظة ما يحوطه فى بيئته ، معايشا لأفكار وعادات وممارسات قومه (٢٠) ·

كما كان الأصمعى (٧٤٠ — ٨٣١م) نموذجا فريدا فى تقصى مادة ما يسمعه ويحفظه · دقيقا فيما يرويه ، متتبعا أحوال العرب فى الحضر والبادية متقصيا رواياتهم ومحققا مروياتهم (٢١) ·

---

١٩ — معجم مفصل عن الموروث الشعبى فى آثار الجاحظ ، منشورات وزارة الاعلام ، بسلسلة المعاجم والفهارس رقم ١٠ ، بغداد ، ١٩٧٦ ·

٢٠ — راجع الدراسة التى قدم بها الاستاذ الدكتور طه الحاجرى ، كتاب (البخلاء) للجاحظ ، دار المعارف بمصر ·

٢١ — راجع ، د· أحمد كمال زكى ، الاصمعى ، مجلة عالم الفكر ، م ٣ ، ع ١ ، الكويت ١٩٧٢ ، ص ٢٢٧ — ٢٥٨ · وكذلك كتابه ، الاصمعى ، سلسلة الاعلام ، ع ١٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ·

كما كان عبد الله بن المقفع (٧٢٤ – ٧٥٩م) بثقافته العميقة وبلاغته المتميزة نمطا متميزا فى الثقافة العربية • ويكفى ذكر كتاب كلية ودمنة ودور هذا الكتاب فى الثقافة العربية وغير العربية – تراثا ومأثورا – لنتبين مكانة ابن المقفع (٢٢) •

ولا شك أن الاتجاه الحديث نحو اعادة النظر فى أمهات الكتب العربية ومعاجم اللغة الموسوعية ومن خلال رؤية فكرية محدثة ، تعى الصلة بين الموروث والمأثور فى بنية الثقافة العربية ، لابد وأن يحظى هذا الاتجاه بكل تشجيع ومعاونة • فهذا الاتجاه هو المدخل الحقيقى لدراسة المأثورات الشعبية العربية •

ولقد قدم الاستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل تجربة علمية لها أهميتها فى التعرف على حجم المادة الفولكلورية التى تضمنتها معاجم اللغة الموسوعية • « وهى تجربة استطلاعية وليست تجربة استقصائية » (٢٣) •

وكم كنت أود أن تتسع هذه التجربة فى مجال تطبيقها بين جيل من الباحثين العرب الجدد ، لا بهدف التصنيف لمواد المأثورات الشعبية التى تتضمنها معاجم اللغة الموسوعية وأمهات الكتب العربية فحسب ، ولكن بهدف أن يرتبط هذا الجيل الجديد من الباحثين ارتباطا علميا بأصول الموروثات الثقافية العربية التى تمثلها المأثورات الشعبية (٢٤) •

تواصل منهجى :

ان البحث الفولكلورى العربى لابد وأن يكون أيضا متواصلا مع تقاليد المفكرين العرب الذين اهتموا بتسجيل جوانب من الحياة اليومية التى عايشوها وعاينوها • وأن يكون هذا البحث فى المأثورات الشعبية متجانسا على الأقل مع أساليب من اهتموا من علماء وأدباء تسجيل ما يمارس خلال الحياة اليومية من عادات وتقاليد وابداعات فنية وما يحوط تلك الابداعات من رؤى فكرية وعقائدية أو يتداخل فيها من بقايا اسطورية أو خرافات ووهم وسحر الى غير ذلك من مكونات المأثورات الشعبية •

فالثقافة – أى ثقافة – بطبيعتها – نظرا وتطبيقا – هى فن حياة • سواء أكان ذلك متمثلا فى سلوك الفرد أو الجماعة •

والفولكلور بطبيعة مادته ومناهج بحثه ، هو علم يكشف عن أهم جانب من جوانب ثقافة أى مجتمع • فهو يكشف عن الجانب الحى لهذه الثقافة •• كما أنه يتناول بحكم طبيعة بحثه ومادته ، الواقع التاريخى لثقافة أى مجتمع • وذلك من حيث استقراء العوامل التاريخية التى ساعدت على تكوين أنماط مأثوراته فى اطارها الاجتماعى المعاش ، وما يحوط هذا الاطار الاجتماعى ويشكله فى نفس الوقت من عوامل اقتصادية وطبيعية وجغرافية وسياسية ، الى غير ذلك من عوامل تشكل بنية المجتمع نفسه والوجود الثقافى للانسان فى بيئته •

---

٢٢ – راجع الدراسة التى قدم وعقب بها الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس على ترجمته لكتاب ، (الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا) ، وعلاقة هذا الكتاب بكتاب عبد الله بن المقفع (كليلة ودمنة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ •

وكذلك راجع الجهد العلمى الهام الذى قام به الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس فى وضع (معجم الفولكلور مع مسرد الكليزى / عربى) ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣ •

وفى الواقع أن هذا العمل القيم يدفعنا لأن نأمل فى صدور معجم للفولكلور العربى • تتولى احدى الهيئات العلمية العربية اصداره •

– راجع ، فاروق خورشيد ، معجم الفولكلور تاليف د• عبد الحميد يونس ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد ٢٥ ، القاهرة أكتوبر وديسمبر ١٩٨٨ •

٢٣ – د• عز الدين اسماعيل ، فى الطريق الى جمع التراث الشعبى المدون ، تجربة استطلاعية فى معاجم اللغة ، مجلة التراث الشعبى ، السنة الثامنة ، ع ٤ ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ١١٣ – ١٣٦ •

٢٤ – صلاح الراوى ، الجوانب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميرى ، تصنيف ودراسة ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، ١٩٨١ (لم تنشر بعد) •

البحث الميدانى :

نظرا لأن واقع الحياة العربية لم ينظر اليه من خلال منظور الاستقراء الميدانى لمكوناته وكذلك لم تبذل الجهود بشكل علمى متكامل ووافى ، لجمع وتسجيل عناصر وخصائص المأثورات الشعبية فى بيئاتها الواقعيــة ، فانه من الضرورى والملح فى نفس الوقت أن تتزامن وتتكامل الجهـــود فى عمليات استقراء هذا الواقع ، والكشـــف عن مكونات المأثورات الشعبية الشائعـــة فى مختلف قطاعات الوطن العربى ومعرفة العناصر المشتركة فى أنماطها وطرزها المتنوعة أو المختلفة .

بل اننى افترض أن هذا العمل العلمى لابد وأن يمتد الى مجالات أوسع وأشـــمل فى دراســـات الثقافة الشعبية العربية ، للكشف عن الأســس الفكرية والاجتماعية والنفسية الى غير ذلك من مجالات البحث فى العلوم الانسانية للكشف عن مصادر الابداع الفنى الشعبى ، ذلك الابداع الذى يمارسه الانسان فى حياته اليوميـــة وبمختلف وسائل التعبير خـلال دورة الحيـاة ، مع ادراكنا التام ان بعض أشكال هذا التعبير الفنى تتداخل فى مناسبات استخدامها المتنوعة . كما تتواصل أيضا عناصر أدائها تبعا للغاية من هذا الأداء . وحينما ننظر الى المأثورات الشعبية من خـلال موادها وكذلك من خـلال العناصر المكونة لهذه المواد وأيضا من خلال مناسبات أدائها ووظيفتها فى الحياة . فاننا ننظر اليها باعتبار أنها تمثل وحدة واحدة للتعبير عن الانسان (٢٥) .

فشــكل التعبير أو مادته قد يستخدم فى أكثر من مناسبة . فبعض أغانى العمل قد تؤدى فى مجالات الاحتفالات العائلية ، وأدوات الزينـــة والأزياء الشعبية قد تستخدم فى مناسبة عائلية خاصة .

كما أن الألحان والرقصـــات التى تؤدى فى مناسبة محددة من الاحتفالات العائلية قد تؤدى أيضا فى مناسبة من المناسبات القومية . وهــو تواصل أيضا وتداخل آخر بين مناسبات التعبير ومجالات أداء هذا التعبير . وهو أداء يرتبط فى الوقت نفسه بواقع مضمون ووظيفة وغاية هذا التعبير . ومنها ما يتماثل فى الغرض والوظيفـة مع ما كان يستخدم فى عصور مضت ، ثم أتت فترة من الزمان وكمن هـــذا التعبير ، ثم حدثت تغيرات ما فانبثق من جديد ، محتفظا بشـــكله القديم ، ومرتبطا أيضا بوظيفته الأصلية .

كما نلاحظ أيضا التماثل القائم بين مسميات ما يستخدم من أدوات نفعية ذات قيمة جمالية من سلاح وحلى وأثاث البيت مع مسمياتها القديمة بل وبأشكالها التى وردت فى المراجع القديمة ومعاجم اللغة ، وكذلك فى التصاوير والنسجيات القديمة. وهو أمر يجب الالتفات اليه بدقة وتحليل ، لا من

انظر أيضا : ــ

ــ الجهد العلمى الذى قام به الأستاذ الدكتور مصـطفى الجوزو فى كتابه . من الاساطير العربية والخرافات ، دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت، ط . ١ ، ١٩٧٧ ، وما تضمنه هذا الجهد من تحديد لمصادر مادته فى المراجع العربية .

ــ وكذلك شـــوقى عبد الحكيم ، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية ، بيروت دار العودة ، ط ١ ، ١٩٨٢ .

ــ د. ابراهيم عبد الرحمن ، الشعر الجاهلى قضاياه الفنية والموضوعية . مكتبة الشباب ، ١٩٧٩ .

ــ ثناء أنس الوجود ، رمز الأفعى فى التراث العربى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

ــ د. ثناء أنس الوجود ، رمز الماء فى الأدب الجاهلى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٢٥ ــ راجع : ــ دراسات وبحوث ، حلقة بحث العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى أقطـــار الوطن العربى (مرجع سابق) .

ــ صفوت كمال ، الفنون الشعبية ودورها فى المجتمع العربى والمجتمع الدولى ، جامعة الدول العربية ، الأمانة العامة ، ادارة الشئون الاجتماعية والشباب ابريل ١٩٧٣ . دراســة مقدمة الى مؤتمر مجمع الموسيقى العربى الذى عقد فى الجزائر ، أبريل سنة ١٩٧٣ .

ــ أعمال ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبى ، نظمها مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربيـــة فى المدة من ٤ ــ ٨ نوفمبر ١٩٨٤ ، الدوحة ، دولة قطر .

حيث الشكل العام الموجود حاليا ولكن من حيث الشكل العام الذى كان شائعا فى عصور أو فترات مضت ٠

نحو منهج عربى :

وحينما ننظر الى واقع وطبيعة المأثورات الشعبية العربية ، بثرائها وتنوعها ، وبأبعادها الحضارية ، نجد أننا فى حاجة الى منهج عربى ييسر على الباحثين عمليات الكشف عن التواصل الكائن والقائم بين أنماط وطرز الابداع الشعبى ، تاريخيا ومكانيا (٢٦) ٠

وهو أمر يحدونا للسعى نحو استنباط مناهج عربية محدثة ، تساعد الباحثين العرب على استقراء واستخلاص أشكال وأنماط الابداع الشعبى العربى بطواعية وموضوعية (٢٧) ٠ مع ادراكنا التام للمتغيرات الحادثة فى أشكال وأنماط هذه المأثورات ٠ ودون اغفال لعمليات التداخل الثقافى والمتغيرات الثقافية والاجتماعية التى أثرت فى مكونات بنية الثقافة العربية على مر العصور ، وفى الثقافة العربية المحدثة بصفة خاصة ، نتيجة سطوة وسائل الاعلام الرهيبة ، وان لم تشكل ـ تلك الوسائل ـ للآن تغيرا كبيرا فى طابع المأثورات الشعبية العربية ٠

مع وعينا الكامل بأن استنباط هذه المناهج العربية سوف يحقق نوعا من التلاقى والتوافق ، بين طرائق العمل المحدثة العالمية وأدواتها التكنولوجية المبسطة والمعقدة وبين أصالة الرؤيا ووضوح الهدف فى دراسة المأثورات الشعبية العربية ٠

وهو مطلب سنظل نلح على تحقيقه ونواصل السعى من أجله ونجدد الرجاء فى أن يقدمه لنا مفكرونا العرب ٠ فمثل هذا المنهج هو السبيل الوحيد لالغاء الحواجز الوهمية بين الباحثين العرب، وتحقيق التواصل العلمى بينهم ٠ وذلك من حيث أن مادة بحثهم هو كم مشترك بينهم ٠ وأن مجال عملهم العلمى هو المجتمع العربى ككل ، على اتساعه وعلى امتداد عمر الانسان فى هذه المنطقة التى عايشت أروع الحضارات وتماثلت وتوحدت نظرتها للكون والانسان فى بنية حضارية متميزة ، وتزاوج انسانى وتمازج وجدانى ، وتناقل خبرات عبر العصور منذ فجر الضمير الانسانى ٠ بلا حدود مصنوعة أو أوهام مفروضة ٠ ودون انفصام بين الفكر والمعتقد ٠

ومن البدهى أن يكون المنهج الذى يفترض تواجده فى استقصاء الجانب الشفاهى من الثقافة العربية ، هو منهج يتوافق مع طبيعة هذه المادة

---

٢٦ ـ صفوت كمال ، التراث الشعبى والتخطيط المستقبلى ، دراسة مقدمة الى لجنة التراث الشعبى والتخطيط المستقبلى ، جامعة الدول العربية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية ، الأمانة العامة ، الكويت ، سبتمبر ١٩٨٢ ٠

ـ صفوت كمال ، وحدة الفنون الشعبية العربية ، محاضرة بالموسم الثقافى ، معهد التربية للمعلمين ، ط ١ ، الكويت ١٩٨٥ ٠

٢٧ ـ ان المناهج الاوروبية المحدثة هى امتداد طبيعى للمناهج التى استنها الرواد الأوائل فى دراسة الفولكلور الأوروبى ومن بعد الفولكلور الامريكى : ـ

(وكما أن مواد الفولكلور تنتقل من جيل الى جيل فان النظريات والمناهج فى دراسة تلك المواد تنتقل من جيل الى آخر من الدارسين) ٠

— Alan Dundes — The American Concept of Folklore, in Journal of the Folklore Institute, Indiana University, 1966, Vol. III ,No. 3, p. 227.

— Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Funk and Wagnalls, New York, 1972, pp. 398-304.

— Dorson, R.M., The British Folklorsits A History, Routledge and Kegan Paul, London 1964.

Edmonson, M. S., LORE, An Introduction to the Science of Folklore and Literature, Holt. Rinehart and Winston Inc., U.S.A., 1971.

وواقع الثقافة العربية بأبعادها التاريخية • وأن يكون موائما لأساليب البحث الحديثة ووسائلها التكنولوجية المعاصرة . كما يكون ملائما أيضا لعوامل التغير السريع والطفرة الكبيرة التى يمر بها المجتمع العربى حاليا • مع الانتباه الكامل لضغوط وسائل الاعلام الحديثة المحلية والعالمية على أشكال الابداع الفنى الشعبى العربى وسط هدير الحياة المحدثة • بما فى هذه الحياة من معطيات العمل الآلى والتطور الصناعى •

وهو أمر يجعلنا ندعو للاهتمام برصد ظواهر ومظاهر الابداع الشعبى بوسائل التسجيل الصوتية المرئية ، بأسرع ما يمكن والعمل على تصنيف هذه المواد تصنيفا موضوعيا علميا حتى يمكن استيعاب ما هو موجود ، وتتبع ما قد يحدث من تغيير فى أشكال هذا الابداع وموضوعاته •

وبشرط ألا تكون عمليات الرصد والتسجيل ، هى مجرد جمع وتسجيل لبعض جوانب من الظاهرات الفولكلورية ، دون تتبعها فى مجالها الجغرافى والاجتماعى تتبعا شاملا ، واستقراء أصولها التاريخية •

فالعلاقة بين ما هو تراث وما هو مأثور فى الثقافة العربية ، هى علاقة عضوية حية ، تتميز بها الثقافة العربية •

وتتضمن كتب المؤرخين والادباء والمفكرين العرب القدامى ، الكثير مما كان شائعا بين عامة الناس وخاصتهم ، فى عصور تدوين هذه الكتب •

فلقد كان المنهج الشائع بين المؤرخين العرب القدامى ، هو النقل من كتب من ألف قبلهم ، والرواية عن من وضعوا فيهم ثقتهم ، وتسجيل مشاهداتهم ، ووصف ما عاينوه من اوجه الحياة والعمران ورصد ما يحوطهم من أحداث وممارسات •

ونحن الآن فى حاجة ملحة الى تسجيل مشاهداتنا والنقل عن الرواة الثقاة بدقة وموضوعية ، للتعرف على أشكال وأنماط المأثورات الشعبية العربية •

وهو أمر يحتاج الى تكوين عدد من الباحثين المتخصصين فى الدراسات الفولكلورية ، مدربين تدريبا علميا على عمليات الجمع الميدانى وتسجيل أنماط الابداع الشعبى تسجيلا موضوعيا ودقيقا وفرز عناصره فرزا علميا •• وتصنيفها تصنيفا دقيقا مع المواد المستخلصة والمصنفة من الكتب والمراجع ، للكشف عن عوامل الثبات والتغير فى هذه العناصر ، والتماثل الحادث بين عناصرها ، وأشكال التداخل الثقافى فى هذه العناصر وعلى صعيد الوطن العربى كله •

وهو أمر لابد وأن تتضافر جهود الدول العربية على تحقيقه داخل كل قطر وعلى الصعيد العربى ككل • لكى يتحقق للثقافة العربية بتراثها ومأثوراتها ، وجودها الحضارى بين ثقافات العالم •• ازاء سلطان وسائل الاعلام العالمية التى تسود شتى أرجاء العالم •

وبهدف أن يكون ابداعنا الحديث هو ابداع يعبر عن ذاتنا الثقافية وسط معطيات الثقافة العالمية ، وفى تواصل حى بين قدراتنا الابداعية وبين واقع حياتنا •

خاتمة :

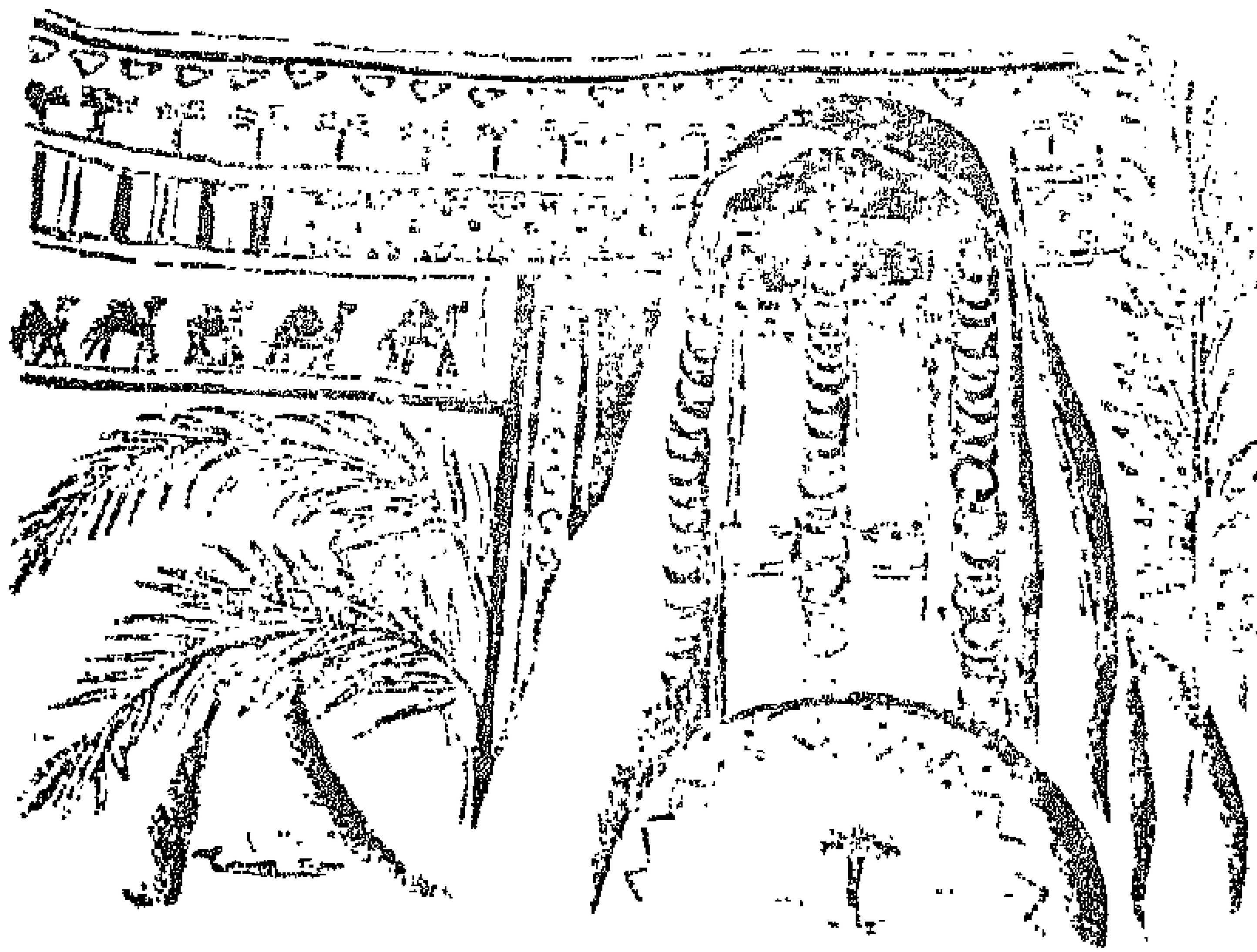
لقد ظلت الثقافة العربية بمحوريها الأساسيين ، تراثها المدون ومأثورها الشفاهى ، تشكل طابعا

ـ وراجع أيضا مصطلح فولكلور وتفسيراته فى : ـ
ـ د• أحمد مرسى ، مقدمة فى الفولكلور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٥ •
ـ د• محمد الجوهرى . علم الفولكلور ، جـ ١ ، دراسة فى الانثروبولوجيا الثقافية . دار المعارف . ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٧٨ •
جـ ٢ ، دراسة المعتقدات الشعبية ، دار المعارف ، ط ١ ، القاهرة ١٩٨٠ •
ـ صفوت كمال ، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى ، وزارة الاعلام ، الكويت ط ٣ . ١٩٨٦ . وبخاصة الباب الأول الذى يتناول مصطلح الفولكلور وأسلوب دراسة مادته •
وانظر أيضا ، صفوت كمال ، استلهام عناصر من الفولكلور فى الابداع الفنى الحديث ، مجلة الفنون الشعبية ع ، ١٨ ، القاهرة يناير ـ مارس ، ١٩٨٧ •

ثقافيا متميزا بين ثقافات الشعوب ·· ولكن ازاء المتغيرات الهائلة والرهيبة الحادثة فى تطور وسائل الاعلام ووسائل الاتصال لابد لنا من أن نعيد النظر من موقفنا ازاء واقع ثقافتنا المعاصرة · والعمل على مقاومة عوامل الانفصام التى يمكن أن تحدث فى الثقافة العربية · سواء أكان ذلك بين ما هو كائن أم بين ما سيكون ·· أو بين واقعنا الحضارى ومستقبل الثقافة العربية بين ثقافات الشعوب ·

وهو أمر يرتبط بالمسئولية العلمية والقومية وكذلك بالمسئولية الحضارية والانسانية · مما يتطلب وعيا عميقا بمقومات هذا التراث الثقافى العربى ، واستخلاص موقف فلسفى وتنظير فكرى ، يكون نابعا بالفعل من واقع تاريخنا وحياتنا الاجتماعية · دون اغفال للدور الكبير الذى تقوم به وسائل الاعلام فى حياتنا المعاصرة · وكذلك قدرة وسائل الاعلام العربية على مواصلة تحقيق عملية التواصل الثقافى الحى فى طرز وأنماط الثقافة العربية ، ودون انفصام بين ما هو تراث مدون وبين ما هو مأثور شفاهى · وكذلك من مكونات ومقومات ثقافتنا المعاصرة أو المستقلبية. وفى الواقع لكى يكون ابداعنا الحديث ابداعا يعبر عن ذاتنا القومية ، لابد أن نعى فى وضوح قدراتنا الابداعية · وأن نسعى لكى نقدم للأجيال القادمة شيئا صادقا ونافعا فى آن ، يمكن أن نصفه بأنه من ابداعنا · ولن يتم ذلك الا من خلال معرفة وادراك مقومات مأثوراتنا الشعبية وتنميتها فى اطار من الرؤيا الحضارية بواقع التغيرات العلمية والصناعية العالمية ، حتى يمكن لنا من جديد تحقيق التواصل بين أشكال هذا الابداع الفنى الشعبى المعاصر وبين معطيات وانجازات التقدم العلمى والصناعى والفنى ، الذى يسود العالم وبخاصة بعد ارتفاع كفاءات وسائل الاعلام المرئية فى نهاية هذا القرن ومع اطلالة القرن القادم · قرن التحولات الكبيرة فى المعرفة العلمية لعالم الفضاء · وهو قرن سوف ينفى الانفصام القائم بين عالم الأرض وعالم ما فوق واقع الانسان ·

وهو أمر يحتاج من أبناء الثقافة العربية رؤية جديدة لواقع الحياة من خلال رؤية ثقافية تعى مسئولية الانسان العربى ازاء قادم الأيام ·





(مُبدعًا) في مجال الأدب الشعبي !

عبد التواب يوسف

يحفل ميدان الأدب الشعبي بالكثير من المفارقات ، والغرائب ، والعجائب ٠٠ اذ يقتحمه البعض عن غير دراية أو معرفة أو دراسة ٠٠ وليس بعيدا ذلك اليوم الذى قالت احدهن انها « مؤلفة » سندريلا ، والذى كتب زمار هاملين ودسها فى اطار فرعونى ، والذى كتب « بحثا » عن «المغامرة فى التراث الشعبى » فى ثلاثين صفحة ، لم يشر فى سطر منها الى « المغامرة » أو الى « التراث » وتتساءلون ماذا كتب ؟! ٠٠ الله وحده يعلم !

كم هى شاسعة المسافة بين المدعين والمبدعين ٠٠ لكن البعض لا يرى الا ان الفارق حرف واحد ، ليس أيسر من اسقاطه ، وكم هو مقدس « الحرف » عند الذين يعرفون قيمته وجدواه ، من أمثال « فاروق خورشيد » ، وقد يتوقف البعض عند عنوان المقال ، متسائلا :

ـ هل فى مجال « الأدب الشعبى » ابداع ؟!٠٠ لقد توارثناه و ٠٠٠ و ٠٠٠

ومثل هذه التساؤلات الفجة نسقطها من حسابنا ، ونحن بصدد الحديث عن « مبدع » حقيقى ، ادرك معنى ان يضيف « حرفا » ، ورغم ذلك أضاف « المجلدات » الى الفن الشعبى عامة ، والأدب الشعبى خاصة ، والى السير الشعبية بالذات ٠٠ ولعله واحد من أحوج الناس الى ببلوجرافيا تدل الناس على وفرة انتاجه وروعته فى هذا المجال ٠٠ وكتابه فن كتابة السيرة الشعبية الذى ظهر منذ أكثر من ثلاثين عاما خير شاهد وخير دليل ٠٠ ومعه كتاب « السير الشعبية العربية » الذى ظهر مؤخراً ٠

لقد تتلمذ فاروق خورشيد على أيدى الرواد ، أمثال د٠ فؤاد حسنين الذى كتب عن الأدب الشعبى عام ٤٨ ، ود٠ عبد الحميد يونس ، ولا نحتاج الى اشارة واحدة لجهده ، اذ أصبح اسم ذاته مرادفا لهذا الأدب ، ود٠ سهير القلماوى صاحبة الدراسة عن ألف ليلة فى الأربعينات ٠٠ الا ان فاروق خورشيد أضحى واحدا من الرواد فى الأدب الشعبى ، بحكم ابداعاته المتوالية ، وأعماله المتجددة ، ودراساته الجادة ، وتخريجاته الفريدة ، انها اضافات تثرى ميدان البحث ، وفى تقديرنا انه استطاع فيه ان يصل الى مرتبة « التنظير » دون مغالاة ولا ادعاء ٠٠ لأنه وبحق تجاوز مرحلة البحث والتنقيب والدراسة ٠٠ وتجاوز ذلك أيضا الى « الابداع » روائيا ، اذ انه بعد اعادة صياغة سيف بن ذى يزن ، اتخذ منه بطلا فى عمل مؤلف بالكامل يحمل عنوان « مغامرات سيف بن ذى يزن » ٠٠ ولعل الذين تساءلوا عن كيف يمكن ان يكون الابداع فى الأدب الشعبى يخرسون بعد هذا الايضاح ٠٠

وخص فاروق خورشيد الأطفال بجانب طيب

من أعماله القيمة ، مثل سيرة عنترة التى كتبها لهم فى ستة كتب حتى الآن ، وما زال الصغار فى انتظار المزيد ٠٠ ومثل ألف ليلة التى يوالى نشر حكايات منها فى مجلة العربى الصغير ٠٠ انه يقرب للأطفال الأدب الشعبى ، ويقترب منهم ومن أدبهم فى يقظة شديدة ودقة متناهية ، لأنه يعرف خطورة ما يقدم عليه ، لذلك يخطو فوق الأشواك فى حذر بالغ ٠٠ الأمر الذى جعل انتاجه فيه متميزا ، ومرموقا ، وموضع اقبال من الأطفال ، وموضع احترام وتقدير من دارسى أدب الأطفال ، وبالذات ممن لهم صلة وثيقة بالأدب الشعبى وعلاقته بالطفل ٠٠

راهب وهب حياته للفن والأدب والقلم

توالت كتب فاروق خورشيد عن الأدب الشعبى ، ومنه ، على مدى يقترب من ثلث القرن ٠٠ وما من كتاب منها الا ويضيف جديدا ، حتى أضحت مؤلفاته بمثابة مكتبة متكاملة ، مد الله فى عمره ليمدها دوما بما يثريها ، لأن اعتزازه بالأدب الشعبى العربى يدل على أصالته ، اذ هو يراه أعرق من كل آداب الدنيا ، ويرى اننا بجمعنا للشعر الجاهلى أسبق دول العالم حفاوة بعملية التجميع ، وقد واكب هذا تجميعنا للحكايات التراثية العربية أسبق من محاولات أوربا بما يزيد على عشرة قرون ٠٠ ولقد لفت أنظارنا منذ وقت بعيد الى كتب لم يكن أحد يوليها اهتماما ، وفى مقدمتها كتاب « التيجان » لوهب بن منبه ، الأمر الذى دفع بالأديب اليمنى الكبير د. عبد العزيز المقالح الى اهدائه الطبعة الجديدة من هذا الكتاب ، اذ كان وراءها ، ووراء الاهتمام بالكتاب كمرجع فى الحكايات العربية القديمة ، قبل الاسلام ٠٠

وحظيت السير بجانب كبير من دراساته ، وكتابه (فى الرواية العربية) يثبت به ان العرب قد عرفوا هذا الفن ، ولم يتلقوه أو ينقلوه من أوربا ، بل العكس هو الصحيح ، اذ استفادت أوربا فى عصر النهضة من السير الشعبية العربية التى عرفوها من خلال الحملات الصليبية ، وتطورت لديهم وصولا الى فن الرواية ٠٠ ويلقى فاروق خورشيد (أضواء على السير الشعبية) ، عارضا ، وملخصا ، ودارسا لسير : عنترة ، ذات الهمة ، الظاهر بيبرس ، على الزيبق ، سيف بن ذى يزن ٠٠ وهو فى كتابه « السير الشعبية » عاشق لها ، مبشرا بها ٠٠ والذين يعرفون ضخامة كتب السير الشعبية ، وبعضها يصل فى أجزائه الى الخمسين فى ألوف من الصفحات يدركون حقيقة ما يذل هذا الرائد لكى يقرأها ، فما بالكم بدراستها ، بتعمق ٠٠ ترى ، كم استغرقت منه هذه القراءة من سنين ؟ ٠٠ وفى تقديرنا ان بعض السير تزيد فى صفحاتها على عشرة آلاف ، ولا نظن ان قارئا واحدا قد أتى على واحدة منها بالكامل ، فما بالكم وهى تزيد على عشر سير ؟! ٠٠ وهو يقرأ الأصل ، ولا يلجأ الى الملخصات ، اذ هو من جيل يعرف ضررها وخطورتها ، وما لجأ اليها قط أثناء الدراسة ، فلا أقل من ان يمضى على نفس النهج فى تعامله مع النصوص الأدبية التى يعكف عليها منذ عرف طريقه اليها قبل أربعين عاما ٠٠

اذن نحن أمام مبدع فى الدراسات الجادة ٠

ونحن أمام مبدع فى « الرواية » ، صياغة ، ثم تأليفا ٠٠

وهو أيضا كاتب للقصة القصيرة ، وكاتب مبدع فى مجال أدب الأطفال !

وهو محاضر ، وأستاذ جامعى ، استعانت به أكاديمية الفنون ، والعديد من الجامعات العربية ، وهو كاتب للمقال ، وناقد ، و ٠٠ وفى رأينا ان هذا ليس بجديد على أمة العرب التى أنجبت « الجاحظ » ٠

عندما يظهر كتاب جديد لفاروق خورشيد فى الأدب الشعبى يحظى باهتمام كبير من جانب العاملين فى هذا المجال ، والمهتمين به ٠٠ وقد صدر له عن الهيئة المصرية العامة للكتاب « السير الشعبية العربية » بعد عشر سنوات من كتابه « السير الشعبية » الصادر عن دار المعارف ٠٠ وتمتعنا المقارنة ، والاضافة ، والتجديد ، الذى يجعلنا نحمل للكاتب ، الباحث ، الدارس ، المؤلف قدرا عظيما من الاحترام والتقدير ٠٠

ان التهميشات والملاحظات وحدها تدل دلالة قاطعة على الاحاطة والالمام بموضوعه بشكل مذهل ، حتى ليبلغ عدد المراجع المذكورة أكبر من عدد صفحات الكتاب ذاته ٠٠ وكم هى حافلة بالمعرفة والمعلومات القيمة فى بابها الفريد ٠ وهو

يقول ان مصطلح « السير » يطلق على مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة ، ذات أهداف ورؤى فنية متماثلة ، تكون فى مجموعها صنفا أدبيا متميزا ، فلا هى رواية ، ولا ملحمة ، ولا تاريخ بالمعنى المعروف ، فقد اختلط فيها الشعر بالنثر ٠٠ وفى محاولة لمعرفة جذورها يرى انها ارتبطت بالجزيرة العربية فى عنترة والزير سالم وحمزة البهلوان وبدايات سيرة ذات الهمة والسيرة الهلالية ، ونبعث سيف بن ذى يزن من اليمن ، وخرجت سيرة الظاهر بيبرس وعلى الزيبق من مصر ٠٠ وامتزجت شخصية البطل فى السير بمعنى الفتوة العربى ٠٠ وكلها ليست من الأعمال الأدبية الرسمية التى رصدها النقاد العرب الأوائل واحتفوا بها ، لأنها فى حقيقتها أعمال شعبية ، بدأت فى ابداعها من الفرد وانتهت الى المجموع الذى تبناه وتناقله وأشاعه ، بلغة وسطى لا تخرج على قواعد الفصحى بشكل عام ، ولها خاصية العامية فى الحيوية المستمرة واستيعاب كل التغيرات الحياتية الطارئة ٠٠ والأدب الشعبى ليس منتوج طبقة العامة من الشعب ، وليس أدب العوام بل هو تعبير عن الشعب بكل طبقاته بوجه عام والبحث عن مؤلف فرد للنص الشعبى عملية شبه مستحيلة ، اذ انه اختفى وراء القدرات الابداعية المتتالية التى حورت وغيرت وأضافت الى ان تثبت حركة النص فى التداول الشفاهى بتدوينه وكل راوى هو نسخة حية مستقلة للنص الذى يرويه ٠

ويرى « فاروق خورشيد » ان السير الشعبية التى وصلتنا محصورة وقليلة رغم ضخامة كل سيرة على حده ومنها سير : الزير سالم ، عنترة بن شداد ، ذات الهمة ، حمزة البهلوان ، فيروز شاه ، وسيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس وعلى الزيبق ، والسيرة الهلالية بنسخها المتعددة ، وكل منها تقدم علاجا روائيا لمرحلة هامة من مراحل تاريخ الأمة العربية الاسلامية فى صراعها ضد القوى المحيطة بها ، الطامعة فيها ، المتنافسة معها فى بسط النفوذ على المنطقة كلها ٠٠ مثل الفرس ، والأحباش ، والروم ، والصليبيين ، والتتار ٠٠ وهذا البعد السياسى ضرورى فى السير ، لأنه مرتبط ارتباطا جذريا وأساسيا بالفكر والدولة ، والدفاع عنها دفاع عن الأرض وعن العقيدة فى آن واحد ٠٠ وفى السير اختفى البطل المنحدر من صلب الأسطورة القديمة بشكلها الوثنى ، ونبع - وذلك فى تقديرنا نحن - من الفكر القومى العربى ، وفى رأى فاروق خورشيد ان المأثور الشعبى مر بمصفاة دقيقة ضخمة استبعدت الأساطير والممارسات والمعطيات القولية ذات الجذور المرتبطة بما قبل الاسلام وأبقت ما لا يتعارض مع الفكر والأخلاقيات ٠٠ وهو يعتبر السير عطاء مرحلة الابداع فى دنيا القولية ذات الجذور المرتبطة بما قبل الاسلام مرحلتان أساسيتان : الأولى مرحلة التجميع للحكايات والأخبار للقرون السالفة والأمم الخالية ، وقد بدأت هذه المرحلة قبل الاسلام ، والمرحلة الثانية هى مرحلة التأليف أى الجمع والترجمة واعادة الصياغة ، لا الابداع ٠٠ وقد تداخلت المرحلتان زمنيا ٠٠ ويشير فى هذا الصدد الى كتاب (التيجان) لوهب بن منبه وكتاب (أخبار ملوك اليمن) لعبيد بن شريه ٠٠ والمسألة فى تقديره تجميع لما يحفظه المسامرون الذين يمثلون مرحلة التجميع ، ثم يأتى التبويب والتصنيف والاختيار والصياغة ٠٠ وكانت المصفاة الاسلامية تلعب دورها عن احساس بالمسئولية حينا ، ووفق مقتضيات العصر حينا آخر ٠

ويتحدث كتاب السير الشعبية العربية عن بنائها الفنى ، ويراه مرتبطا بمراحل تطور البطل الرئيسى للسيرة ٠٠ وهو تطور نمطى متكرر ، يبدأ من قبل الولادة ، ويمتد لزمن بعيد ، يربط نسبه وقبيلته بالرسول فى السير المتأخرة كالظاهر بيبرس وعلى الزيبق ، وبآدم نفسه ان أمكن كما فى سيرة عنترة ، وتتبع أحداثا لعب فيها أجداده أدوارا هامة فى دنيا الحرب والفروسية ، وهذه « التأصيلة » تثبت المواهب التى سيتحلى بها البطل ، وتساعدهم على ذلك المعرفة الواسعة بالانساب وأيام العرب والتاريخ القديم والمعتقدات والسلوكيات فتظهر فيها الكهانة والقيافة والعياقة والفأل والطيرة والقداح وتفسير الأحلام والسحر والكرم والشعر والحب والأسماء الشهيرة التى ارتبطت بكل ذلك ، بجانب أسماء مجارى المياه والجبال وعادات الزواج والموت وتكوين الأحلاف وأسماء النجوم وطقوس رحلات الليل والصيد ومعاملة الأسرى وتقسيم الاسلاب والاتصال بالجن

وأسماء الحيوانات الخرافية كالغول والعنقاء .. مضافا الى ذلك النبوءات بظهور النبى (ص) وبأمنيات من سبقوا بأن يكونوا فى خدمته (ص) .. ثم تأتى ولادة البطل مسبوقة بارهاصات تؤكد خصوصيتها : أم عنترة تحلم حلما رهيبا وأم سيف تقتل أباه بعد مولده وهكذا كلها ولادات تحيط بها أحداث ومخاوف ومحاذير .. ومنذ الولادة تبدأ مرحلة تراجيدية ترتبط بشخص البطل ويخلص من العقبات منتصرا بامكاناته الفردية ، وطاقاته ومهاراته الخاصة ، الا انه خلال ذلك يعلى من قدر الاصرار الانسانى والجهد الفردى المستمر فى ازاحة المعوقات من الطريق .. هازما الشر وأنصاره ، وتمر مراحل البطولة بالفروسية والأسطورية والملحمية ليحقق البطل مكانة فى مجتمعه من خلال سلسلة من المغامرات تسانده قوى الخير جنبا الى جنب مع الذكاء والحيلة والقدرة على التفكير ومعرفة ما فى النفوس من أسرار .

ان هذه الدراسة الموجزة المركزية للسير الشعبية العربية تؤكد ما ذهبنا اليه من ان فاروق خورشيد يضيف الجديد والكثير بما يكتبه عرضا وتحليلا ، مستثمرا قراءاته الكثيرة ، مستنبطا ، مستنتجا ما يجعلنا أكثر معرفة واقترابا بالأدب الشعبى وفنونه المختلطة .. وكتابه هذا يذكرنا بتلك الندوة الرائعة التى عقدتها كلية الآداب بجامعة القاهرة مع مركز حضارة حوض البحر الأبيض فى باريس حول هذه السير ، وقد حفلت الندوة بالعديد من الدراسات والبحوث القيمة والمستفيضة حول السير من جانب المهتمين بها عالميا وعربيا ومصريا .. وكان للدكتورة نبيلة ابراهيم الفضل فى اقامة هذه الندوة ، لكن غير المتخصصين لم يكن من السهل عليهم تتبع الدراسات والبحوث ، اذ تعمق دارسو السير فى كتاباتهم ، وسادها غموض جعل فهمها واستيعابها من الصعوبة بمكان .. وتتميز أعمال فاروق خورشيد فى السير بجهد خارق فى التبسيط ، من أجل القارىء العادى ، الذى هو فى أمس الحاجة الى الاحاطة بهذا الأدب الشعبى ، ومسيرته الطويلة ، ومخاطبته لوجدان الجماهير مباشرة ودون خلفية ثقافية خاصة بموضوعاته .. ومن هنا تأتى أهمية كتب « فاروق خورشيد » فى هذا المجال ، مثل : فن كتابة السيرة الشعبية بالمشاركة مع د. محمود ذهنى ، ثم الرواية العربية فى عصر التجميع ، و « أضواء على السير الشعبية ، ثم السير الشعبية ، ومن بعده السير الشعبية العربية .. وله التحية والتقدير على هذا الدأب والمثابرة والاخلاص ، وعلى محاولة اشاعة المعرفة بهذه الأعمال الخالدة التى لم تلق من جانب المثقفين ما هى جديرة به من عناية واهتمام ، ولم نجد من المتلقين فى عصر التليفزيون ما نستحقه من رعاية ودراسة ..

لمن .. وكيف .. ومتى ....

جوائز الدولة التقديرية ؟

ان هذا الراهب المتعبد فى أدبنا الشعبى العربى ، بعيدا عن المواقع الرسمية لهذا الفن ، يحتاج منا الى وقفة .. لقد كان اذاعيا مرموقا ، سجل نجاحات كبيرة فى عمله ، مذيعا ، وكاتبا اذاعيا ، ومخرجا ، ومقدما لعشرات البرامج الثقافية .. كما أنه روائى بارع ، وصياغته لسيرة سيف بن ذى يزن تشهد بذلك ، أما مغامرات سيف بن ذى يزن التى أبدعها بالكامل ، متخذا من شخصية سيف بطلا لعمل روائى منحته عليه الدولة فى منتصف الستينات جائزة الدولة التشجيعية فى الأدب (فرع الرواية) ، ولو ان الأجهزة غير المعنية بالأدب تنبهت يومئذ لخطورة هذا العمل لقذفت به الى ما وراء الشمس ، بدلا من ان يجاز عليه ، ويمنح وسام الفنون والعلوم تقديرا لجهده فيه .. ولم يتوقف فاروق خورشيد عن العطاء طيلة ربع قرن تلت حصوله على هذه الجائزة ، وسؤال يطرح نفسه ، بعد ان فقدت الكثير من الجوائز أهميتها ومكانتها .

ـ هل هناك جهاز يتتبع انتاج هؤلاء الذين فازوا بهذا الجائزة ؟ هل شجعتهم هذه الجائزة فعلا على مواصلة العمل فقدموا الجديد ، مما يستحقون عليه التقدير ؟

أم الفت لهم الدولة الجائزة ثم أولتهم ظهرها ، ومضت عنهم ؟!

لو ان هناك جهازا رشيدا يعمل فى هذا المجال لحاول ان يرصد مدى تقدم هؤلاء الذين لقوا تشجيعا ، وان يتتبع جهودهم فى هذا السبيل

ليعرف أثر الجائزة ، وليتقدم بانتاجهم هذا ـ اذا كان قد كبر ، وشمخ ، وتوالى ـ لكى يحظى بجائزة الدولة التقديرية ، التى أضحت تمنح للكثيرين ممن تجاوزوها ، وعلى حد تعبير برنارد شو : انها طوق النجاة القى الى رجل كاد يغرق ، ولكن الطوق لم يصل اليه الا بعد ان وصل هو الى شط النجاة ..

كان شو يقول هذا عن جائزة نوبل .. وكان صادقا فى رفضه لها .. وكثيرون يرون ان الجائزة التقديرية تصل الى بعضهم خلال تقلدهم مناصبا كبيرة ، ولا تصل الى هؤلاء العازفين عن دق الطبول وحرق البخور لانتاجهم ، والذين يعملون فى دأب وصمت دون اتصال بالهيئات والمؤسسات والجامعات التى ترشح لهذه الجائزة ، والذين آثروا دور الراهب حبيس معبده ، ومكتبته ، ومراجعه ، وأقلامه .. ان الأمم المتحضرة تنفذ من كوة صغيرة الى هؤلاء الذين آلوا على أنفسهم أن يعملوا ، وأن يتركوا عملهم يتحدث عنهم ، بلا ضجيج ولا هتاف .. ونموذج نجيب محفوظ أوضح من ان نشير اليه ..

هل يجعلنا هذا النموذج الفذ للجدية نتجه للبحث عن أصحابها ، لنعلن عن تقديرنا لما يفعلونه ، ولما يقدمونه ، أم ندعهم حبيسى غرف المكتبات ، وقد أغلقوها على أنفسهم بعيدا عن الدوى الاعلانى والطنين الاعلامى ، لأن ذلك وحده هو « جو » العلم والفن والأدب ..

ان هذه الفئة النيرة التى تعيش لعملها ولوطنها جديرة بالتقدير ..

* * *

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

نظرة مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية

محمود النبوى الشال

الفنون الشعبية التشكيلية كانت وما تزال أحد الأنماط الفنية الفريدة المحببة التى أثرت الحياة الانسانية بأشكالها الخاصة الجذابة وصورها ورموزها الشائقة وألوانها المتميزة التى تشد اهتمامات العامة والخاصة من البشر على اختلاف أجناسهم وطبقاتهم ، وعلى تعدد اتجاهاتهم وأساليبهم وتباين أذواقهم حيث تقوم أول ما تقوم على صدق الفطرة وصفاء النفس وعمق الوجدان فى تعبيراتها الجريئة وطرق تنفيذها واختيار موادها ووحداتها من واقع بيئاتها التى تحيا بين ظهرانيها ٠

ومن هنا يتجلى انتسابها لمحيطها المحلى الذى يوغل فى القدم ويضرب فى أعماق التاريخ ، واتصال الحلقات الزمنية المتعاقبة التى تترابط وتتكامل حاملة معها طبيعة الشعب وروحه المنحدر من أصول عريقة تختفى جذورها وتتشعب فى الأرض التى ينتمى اليها القوم بمنطق الجماعة وبالفكر المشترك المتحرر الذى يفرض وجوده من جهة ، وبالجوهر المحافظ على قيمه التراثية الغالية التى ترجع الى آلاف السنين من جهة أخرى دون أن يهتز كيانها أو تفقد معالمها أو تزول خصائصها ٠

ولما كانت هذه الفنون بتلك المنزلة ، فانها خليقة أن تعيش على نضارتها وألا تذبل أوراقها أو تسقط ثمارها مهما يصادفها من عوائق ، ومهما يهب عليها من تيارات الهدم وتباريح المؤثرات العنيفة وحتى لو حدث لها فى وقت من الأوقات بعض هذه الملابسات ، وتلك الظروف المضادة القاسية ، فانها سرعان ما تتيقظ من سباتها ، وتشب عن الطوق يدب فيها رحيق الحياة من جديد ميادة الغصون فتانة المرأى تثبت وجودها تارة أخرى ، وتفرض ابداعاتها فى غمار الحياة اليومية من أجل تلبية الاحتياجات الجمالية والوظيفية والوفاء بمتطلبات المجتمع اليومية وديمومتها ومراداتها الضرورية وحاجاتها الملحة ٠

ان الفنان الشعبى التشكيلى بسليقته موطأ الأكتاف يألف الناس ويألفون ، نقى الطوية متواضع النفس لا يدل بفضل على أحد من العالمين بحكم نشأته وأريحيته بين أقرانه الكادحين من فئات الشعب الذين يتناولون أعمالهم على محمل الجد والاجتهاد والأمانة والاستقامة والمهارة والاتقان وعلى نسق ما يسمى « السهل الممتنع » والمبسط الدال الذى يؤكد عناصر الجمال والأداء المخلص الكفء البعيد عن الآلية والسطحية والتكلف ٠ فأعماله برغم ما نراه عليها أحيانا من ضروب التكرير والترديد فى عناصره المختارة ، الا أنه يكسبها دائما لمسة حية من ابداعاته الشخصية ومكنوناته النفسية وأحاسيسه التلقائية فى بعض خطوطه وألوانه وفى نوعية التشخيص والتشكيل والوضوح ، وهكذا تغلب على أعماله سمات المعنويات والروحيات والشفافية وعدم الاحتفال بالأقيسة والموازين الشائعة ، وتخلو ساحته من المظاهر المادية التى يتردى فى حمأتها لفيف من بعض المدعين من الدخلاء على الفن والفن الصادق منهم براء ٠

وان نظرة منصفة الى مجالات الفنون الشعبية التشكيلية فى دنيا الواقع وفى البيئة المصرية فى وقتنا المعاصر يقتضينا أن نعيد النظر فى الحفاظ

على تلك الفنون ، وكيف نمدها بالعطاء وكيف نستطيع أن نهيىء الأجيال الصاعدة من نابتة الأمة وناشئة البلاد أن تخوض تجربة عملية جريئة للأخذ بيد تلك الفنون وخلق الجمال المتسع أمامهم فى التصدى لتلك الفنون بهدف انهاضها من كبوتها واعادة مكانتها ومنزلتها السامية لها حتى تصبح جزءا أصيلا فى حياة الناس بعامة وفى أفراد الشعب بخاصة ، ودائما تكون البداية أولا فى حقول التربية والتعليم التى هى ميادين النشاط والتدريب العملى والغرس المناسب . وكلما اتجهنا بتلك الفنون منذ السنوات المبكرة من حياة الناشىء ، استطعنا أن ننميها ونسلط عليها الأضواء ، وأن نجذب المتعلم منذ نعومة أظفاره الى ممارستها فى بيئة المدرسة ، وفى بيته ، وهكذا تفعل دول كثيرة كان لها السبق العيد فى هذا المضمار الحيوى ، وانطلقت فى غزوها الحثيث ، واستطاعت بذلك أن تحرز تقدما هائلا بعث على أن تنال من جماهير الشعب تقديرا عظيما وأهمية كبرى .

ولكى نهيىء الفرص أمام الفنون الشعبية من أجل احراز انتصار محقق لها وتعميق مفاهيمها والأخذ بناصرها لا بد لنا من الأخذ بما يلى :

١ ــ الاعتماد أولا وقبل أى شىء على التراث والأصول الشعبية باعتبارها المصدر السخى والعلامة الصحيحة المضيئة التى قامت عليها خبرات طويلة ضاربة بجذورها فى أعماق التاريخ البشرى ، وأنها الصورة الحقيقية التى تتجلى من خلالها طبيعة الشخصية الذاتية ومنها يشع روح الطابع المحلى ، لا بالتقليد والمجاراة والاحتذاء والترسم فحسب ، بل بالاستيحاء المشروع والتأمل الجاد .

٢ ــ افساح المجال أمام المتعلم فى حصص التربية الفنية من خلال المناهج الموضوعية لممارسة أنواع من تلك الفنون بالأساليب التربوية المبسطة الجاذبة المتاحة بعيدا عن التعقيدات المنفرة اعتمادا على جهودهم التلقائية على ان يكون ذلك تحت اشراف معلمين متمرسين واعين وعلى كفاية بأصول هذه الفنون وأسرارها العملية الدقيقة .

٣ ــ القيام بزيارات دورية لمتاحف الفنون الشعبية وكذلك التردد على المعارض التى تحفل بتلك النوعية من الفنون الشعبية ، فهى وسيلة مثلى للاقتباس الواعى وتعميق منافذ الرؤية والاحساس بالعناصر والأشكال والمكونات والمضامين التى تمهد للافادة التطبيقية والاستيعاب وانهضم اللذين يؤديان الى بلوغ الهدف .

٤ ــ تشجيع الطلاب وجماهير الشعب على ممارسة بعض هذه الفنون وتداولها فى محيطهم كهواية منزلية نافعة . وقد تتحول هذه الفكرة الى مشروعات حيوية استثمارية تبين قيمة العمل اليدوى فى مجال الفنون الشعبية ، وعلى أن تبدأ أولا فى اطار محدود ثم تنمو تدريجيا بعد التوسع الانتاجى الذى تتكامل أمامه الأهبة والحماسة والسعى الجاد الطموح .

٥ ــ الاهتمام بدراسة الخامات البيئية المحلية والكشف عنها واتخاذها وسيلة الأداء والايحاء المثمر ، وهذا لون من ألوان الاستثمار الذى يعتمد على الطاقات والجهود الذاتية ، والثروة التى يمكن كشف اللثام عنها . وهذا من شأنه أن يؤدى الى التخلص من استيراد معظم الخامات والواردات الأجنبية فى كثير من السلع والنماذج المصنعة ، وبذلك نستغنى عند الضرورة بأنفسنا عن غيرنا وهذه ناحية اقتصادية وقومية لها شأن فعال وأثر قوى فى مجال التنمية .

٦ ــ ان دوام التمرس والتجريب على اخضاع الخامة وتوظيفها لمرادات الحياة من أولى الخطوات الأساسية فى التعرف على ما يصادف المتعلم من المشكلات والصعوبات التنفيذية ، فيبادر الى مواجهة هذه الصعاب والتغلب عليها بالحلول الايجابية مما يؤدى بالمواطن الى نقاء التفكير وحسن التصرف ودقة التكيف عند مواجهة كل موقف بحسب ظروفه والعمل على القضاء على كل ما يعترض الطريق والاجهاز على شتى السلبيات المحتمل حدوثها .

٧ ــ أكثر الأشياء التى اعتدنا أن نلقيها عادة فى سلال المهملات ، وهذا التصرف السىء انما يشكل فى أغلب الأحيان فاقدا كبيرا وأكيدا بوسعنا أن نتفاداه علما بأن هذه النفايات التى تفيض عن حاجاتنا اليومية هى التى يخلق منها الجديد المبتكر والمتميز . واذا فان الفائض والمتروكات والعادم من بقايا الاستخدامات المنزلية ، وبقايا الخامات التى تلفظها المصانع بعد التشغيل ، ينبغى لنا أن نعالجها بالتشكيل

الفنى الشعبى ، وفى حصيلة هذا الانجاز ثمرة لها وزنها اذ نخلق من العادم الذى نبعثره فى الهواء وفى الطرقات يمنة ويسرة منتجات نافعة لها رونقها ورواؤها ونفاستها بما تحمله من صنعات فنية أصيلة متجددة ٠

٨ ـ استهواء المواطنين الى اقتناء بعض الأعمال الفنية الشعبية التى يحصلون عليها من بعض مراكز الانتاج ، ومن مواقع التسويق ، ومن بعض المنتجات المدرسية حتى يتولد لديهم العشق لهذه الطرائف التى قد تكون نواة للوحى والالهام الذى يبث فى أفراد الأسرة الحمية والحماسة والطموح الى أن ينتجوا بأنفسهم نماذج وتحف فنية من هذا القبيل تدفع الى النمو وصقل المهارات والابتداع واثبات معالم التراث وموحياته المشتقة من الأصول والجذور ٠

٩ ـ ان تجربة التصنيع الفنى الشعبى لأخشاب البيئة التى طبقتها على بعض طلاب المرحلة الاعدادية فى مدينة أسيوط التى شقت طريقها فى السبعينات عبر هذه التجربة الرائعة الرائدة وقد اتسع أمامها مجال نمو هذا المشروع وظل العمل فيها قائما طوال هذه السنوات يحدوه التطوير الذى أطرد نماؤه دون توقف أو توان ٠ ومن حصيلة هذا الانتاج الفنى الشعبى التشكيلى ، أرسلت مجموعات نوعية الى بعض المتاحف العالمية فى جنيف وباريس ولندن ، كما قمت بعرض بعض هذا الانتاج بالولايات المتحدة الأمريكية فى بعض المراكز الفنية الثقافية كما عرضت حديثا فى بعض الأندية والمكتبات العامة مصحوبا بالشرائح وكانت مثار تقدير بالغ من المسئولين هنالك ٠ وانتهزت فرصة عملى بمديرية التعليم بأسيوط فقدمت كتابا تحت عنوان « التصنيع الفنى لأخشاب البيئة » كمحاولة أولى أملا فى اضافة ما يجد فى هذا المشروع من تطورات فنية وثقافية ، وحبذا تعميم مثل هذه التجارب فى مختلف المواقع فهى سبيل عملى لنشر الوعى الثقافى والفنى والعملى من أجل انماء الفنون الشعبية وارساء قواعده على أسس علمية وطيدة ٠

١٠ ـ الحكمة المأثورة تقول : « الوقت كالسيف ان لم تقطعه قطعك » تلك حقيقة ثابتة ومبدأ مقرر وليس فى ذلك أدنى تطرف أو مبالغة وكثيرا ما نتعرض لعدم القدرة والتصرف فى شغل وقت الفراغ فيما يجدى وفيما يفيد ، والأجدر بنا أن نستثمر هذا الوقت فى ضوء مخطط محكم وبذلك نقضى على التعطل والكساد الذهنى والبدنى ولهذا تجمل الاشارة الى ضرورة توليد اهتمامات وأن نعد لذلك الكوادر الفنية المؤمنة بالتراث الشعبى وآثاره على الأسرة والمجتمع بحيث تكون هذه الهيئات المشرفة على قدر من الفهم والوعى والتمرس الدائم للدراسات العملية حتى يتمكنوا بأدواتهم وخبراتهم على أن يعكسوا الأسس والقواعد الصحيحة للمضى قدما فى دعم هذه الرسالة وتأصيل جذورها وتنشيط آفاقها ٠ وهكذا يكون دور الراعى الذى يقود هذه الحركة الفنية التشكيلية بمفهوم جديد متحرر ٠

١١ ـ ان لدينا رصيدا ضخما من وسائل التنفيذ التى تساعد فى انتاج الكثير من الأعمال الفنية والتحف الشعبية الشائقة ٠ والخامة هى الأداة المؤدية الى الصناعة الفنية ، ويظهر ذلك جليا فى الفنون الخزفية والنسجية والخشبية والمعدنية والعظمية والخرزية والجلدية التى تتجه الوجهة التطبيقية ، وهناك أيضا اللوحات التصويرية والأعمال النحتية المجسمة والبارزة والغائرة هذا بالاضافة الى المستهلك من الخامات والمتروكات التى تتحول على يد الفنان الشعبى الى عمل شائق جذاب يجمع بين الجمالية والوظيفية ٠

وما أكثر آيات الابداع الفنى الشعبى الذى يحمل فى طياته قيما أصيلة لا تبلى جدتها ولا تفنى لأنها أعمال خالدة أعطاها الفنان من نبع خياله وقطرات عرقه حتى بدت فى ثوبها القشيب وأشكالها الفاتنة ٠

هذا وأضع تحت بصر القارىء وبصيرته المجموعة التالية من الصور المستلهمة من التراث الفنى الشعبى بروح معاصر ، وهى من انتاج بعض الطالبات والطلاب الذين أشرفت عليهم فى بعض الحلقات الدراسية والتدريبية ولعلها بدايات أولى على امتداد الطريق الصاعد والمستقبل الواعد ٠

تعلن وزارة الثقافة (الهيئة المصرية العامة للكتـاب)
عن جائـزة

السيدة ســوزان مبــارك
فى أدب الأطفـــال

الجائزة الأولى : وقدرها ألف جنيه

ديوان شــعر للأطفـال يتضمن مالا يقـل عن عشرين قصيدة تصلح لأطفال ما بين الثامنة والثانية عشرة • عـلى أن يكون صاحبها دون سن الخامسة والثلاثين ، ولم يسـبق نشره •

الجائزة الثانيـة : وقدرها ألف جنيه

مجموعة قصصية للأطفال لنفس المـرحلة العمـرية ، ويكون مؤلفها أيضا دون سن الخامسة والثلاثين ، وتتكون المجموعة من عشرة قصص قصيرة ولم يسبق نشرها •

الشروط :

١ ــ الأشعار والقصص باللغة العربية الفصحى •

٢ ــ تراعى المقاييس الأدبية والفنية فى الأعمال المقدمة •

٣ ــ ترسل الأعمال الى الهيئة المصرية العامة للكتاب فى موعد غايته أول أكتـوبر عام ١٩٨٩ (مكتب رئيس مجلس الادارة) •

٤ ــ تعلن نتيجة المسابقة فى معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال (نوفمبر ١٩٨٩) •

٥ ــ تتولى الهيئة العامة للكتاب نشر الأعمال الفائزة •

والله ولى التـوفيق



تحليل فولكلورى

د. على محمد المكاوى

مقدمة :

فطر الانسان على حب الاستطلاع والتشوق لمعرفة ما يخبئه له القدر • ولذلك فهو يتلمس كل السبل للتنبؤ بالغيب ، حتى انتشرت الوسائل المتعلقة بها • وتنوعت تلك الوسائل ما بين ضرب الرمل ، واستنطاق الودع ، وضرب المندل ، والزائرجه ، والاستخارة بالرؤية ، وبالقرآن الكريم • وقد اضطلع المنجمون بهذه المهام ليقدموا للانسان اللاهث وراء المجهول كل ما يرضيه أو يطمئنه على المستقبل ، أو ينذره من ويلاته ، أو يحضه على اتيان فعل علاجى أو وقائى • وهنا احتل المنجمون مكانة بارزة فى المجتمعات البشرية كلها ، وصاروا يتمتعون بنفوذ عال •

ونحاول فى هذا المقال توضيح أهمية التنبؤ بالمستقبل على خريطة المعتقدات الشعبية عامة ، والمعتقدات السحرية على نحو خاص • ومسعانا فى هذا الصدد أن نتناول الوظائف التى يلعبها التنبؤ بالغيب فى الحياة الاجتماعية والثقافية ، والاشارة الى الأصل الاجتماعى له ، والسياق الاجتماعى الذى يحتويه ، مع استعراض لأبرز مجالات التنبؤ ومحاوره كالصحة والنجاح واسترضاء الأسلاف والأولياء ••• الخ • ولكن تركيزنا الأكبر سيكون على موضوع « التنبؤ بنهاية العالم » كمثال

يجســد المعتقدات السحرية التنبؤية على المستوى الدولى • ونقدم فى النهاية تحليلا فولكلوريا لأسباب ظهور هــذه التنبؤات وعوامل انتشــار الاعتقاد فيها ، والظروف الاجتماعية المســاعدة على ذلك ، ورد فعل الشعب ازاءها • وبالتالى تتحدد معالجتنا لهذا الموضــوع الهام من خــلال العناصر التالية :

أولا : لماذا أجرينا هذه الدراسة ؟
ثانيا : التنبؤ بالغيب أهم المعتقدات السحرية وأعمها •
ثالثا : وظائف التكهن بالمستقبل فى الحياة الاجتماعية •
رابعا : السيــاق الاجتمــاعى للتنبؤ بالمستقبل •
خامســا : أبرز مجالات اســـتطلاع الغيب •
سادسا : « نهاية العالم » محور عالمى للتنبؤ •
سابعا : تحليل فولكلورى للتنبؤات ومصيرها •

★ ★ ★

أولا : لماذا أجرينا هذه الدراسة ؟

تطالعنا الصحف اليومية على فترات متقطعة بأخبار يتنبأ فيها المنجمون بنهاية العالم فى أيام محددة • وتصور النبوءة عن توقيت فلكى تتجمع عنده كل كواكب المجموعة الشمسية ــ فيما عدا عطارد ــ فى قوس على جانب واحد من الشمس (الكسوف) • ويثير هذا الوضع الفلكى مخاوف الملايين فى شتى بقــاع الأرض • وتجد هــذه الأخبار المثيرة صدى واسعا لدى عامة الشعوب لما تحمله من مخاوف ، وما تنذر به من هــلاك للبشرية ، ودعوة للتضامن ونبذ الخلاف •

وتندرج هذه التنبؤات والتكهنــات تحت فئة العمليات السحرية التى تمثل الجانب الأكبر فى المعتقدات الســـحرية • ولذلك فهى معتقــدات تضرب بجذورهــا فى أعمــاق التاريــخ البشرى والحضــارى للانســان • فقد استخدم المصريون القدماء ــ على سبيل المثال ــ هذه العمليات بقصد التنبؤ بالمستقبل واستطلاع الغيب • وفى هذا الصــدد يقول هيرودوت : « استخدم المصريون التنجيم فى كشف طــوالع الناس ، وتحــديد حظوظهم • ولقد كان للمصريين فى أيامهم عقائد ، فمنها ما يكون طالع السعد ، كما أن منها ما يكون طالع النحس • كما يعزى الى المصريين أيضــــا اكتشــاف هــذه الأشياء باسم أى اله يسمى كل شهر وكل يوم باسمه » (١) •

ولا يقتصر التكهن بالغيب على مصر القديمة ، وانما يتعداها ليشمل المجتمعات القديمة والمعاصرة على حد سواء • فقد سادت هذه العملية السحـرية بـلاد اليونان والهند والصــين وفارس والروم وغيرها • ولا تزال الشواهد التاريخية الثقافية تشير الى ذلك حتى وقتنا الراهن • وكذلك تسود المجتمعات المعاصرة كالولايات المتحدة ، وانجلترا ، والمانيا وفرنســا وايطاليا • ومن ناحية أخرى فلم تزل هذه المعتقدات الشعبية السحرية باقية تعيش معنا فى مسالك حياتنا كلها ، ولم يطرأ عليها أدنى تغير سوى أنها تكتسب الطابع الدينى فى الغالب • لقد طبعها عصر الآلهة الفرعونية ، ثم اتخذت بعده الطابع القبطى ، وأخيرا اكتسبت المسحة الاسلامية • وفى النهاية حملت بصمات التكنولوجيا السائدة اليوم ، وتداخلت مع التقدم العلمى المعاصر (٢) •

ولعل فى هذا ما يفسر استمرار رسوخ هذه المعتقدات السحرية وازدهارها فى الوقت الحالى ، وظهورها على السطح عند أية نبوءة فى أى جانب من جوانب حياتنا الاجتماعية • وقد شد انتباهنا كثرة الأخبار المثيرة حول تكهنات المنجمين بنهاية العالم ، والصدى الشعبى الواسع الذى تحدثه على المستوى العالمى كله • وعندئذ حاولنا استقراء التاريــخ الثقــافى لمجتمعنـــا المصرى ، وبعض المجتمعــات الأخرى ، لنســتخرج منه المدونات الدالة على أمثــال هــذه التنبوءات ، ورد فعل الشعب تجاهها ، وبالتالى محاولة توظيف المنهج الفولكلورى ، والدراسات السابقة التى أجريناها

حول التراث الشعبى العربى ، فى تناول هذه الظاهرة وتفسيرها • أضف الى ذلك أن دراسة المعتقدات الشعبية تمثل مطلبا علميا وقوميا من الدرجة الأولى ، ولذلك فهى جديرة بكل الاهتمام الأكاديمى الفردى والقومى على السواء •

★ ★ ★

ثانيا : المعتقدات السحرية والتنبؤ بالغيب :

تعد عملية التنبؤ بالمستقبل ، ومحاولة استطلاع الغيب وما يستخدم فيها من الأساليب والوسائل من أكثر العناصر الاعتقادية الشعبية انتشارا ، سواء فى الماضى أو فى الحاضر ، فى العالم القديم أو الجديد ، عند الشعوب البدائية أو المتقدمة • والملاحظ أننا نصف كثيرا من هذه المعتقدات بأنها لا تاريخية . بمعنى أنها لا تنتسب الى مرحلة تاريخية معينة ، أو أنها من صنع فرد بعينه على نحو ما ننظر الى بعض منتجات الفن الشعبى • غير أننا ينبغى أن نتساءل عن تاريخها ، وظروف العصر الذى ظهرت فيه ، والمؤثرات التاريخية التى عدلت فيها • فهى معتقدات تتضمن النوع الانسانى العام (اللاتاريخى) ، وشرائح من الحضارة الفرعونية ، وأخرى من الحضارة القبطية ، وغيرها من الحضارة الاسلامية وغيرها من حضارات الشعوب الأخرى التى اختلط بها المصريون على طول تاريخهم كالعبريين والفرس وغيرهم •

والواقع أن التنبؤ بالمستقبل يحتل موقعا متميزا على خريطة التراث الشعبى بصفة عامة ، والمعتقدات الشعبية بصفة خاصة • والدليل على ذلك هو التنوع والتعدد الواضح فى الأساليب والوسائل المستخدمة من ناحية ، وفى الوسيلة الواحدة فى المجتمعات المختلفة من ناحية أخرى • فهناك وسيلة « ضرب المندل » لاستطلاع الغيب التى تسود مجتمعات العالم مع اختلاف بسيط فى الشكل أو الأداة السحرية المستخدمة • ففى مصر يضرب المندل باستخدام الفنجان ، وفى نيوزيلاند بنقطة دم ، وفى أمريكا بكسرة بلورية ، وبالمحبرة فى الهند ومصر ، وبسلطانية عند هنود أمريكا ، وببركة ماء pound فى ايطاليا ... الخ (٤) • كذلك فهناك وسيلة « ضرب الرمل واستنطاق الودع » ذات الانتشار الواسع ، وتستخدم لاستكشاف خطوط المستقبل حول الزواج ، ومكان الاقامة ، والعمل ، والانجاب وهلم جرا •

ومن الوسائل الأخرى لاستطلاع الغيب « الزائرجه » (*) ، وفتح الكتاب وقياس الأثر ، وقراءة الكف ، وفتح الكوتشينه ، وقراءة القورة (الجبهة) ، والمسبحة ، والاستخارة بالقرآن الكريم ، وبحبات السبحة ، واستحضار الأرواح (٦) ، واللجوء الى الأولياء الأحياء وبعض الأشخاص الموصوفين بالبركة والمكاشفة •

والملاحظ على هذه الوسائل والأساليب التنبؤية أنها تمثل محورا تدور حوله مجموعة هائلة من الموضوعات الاعتقادية ، كما أنها تستقطب قدرا كبيرا من العناصر التراثية الشعبية • وبالتالى يمكن القول بأن عمليات التنبؤ بالمستقبل تتخلل معظم موضوعات التراث الشعبى ، وترتبط بالموضوعات الاعتقادية منه على نحو أو آخر • بالاضافة الى أنها تلعب دورا بارزا فى الحياة الاجتماعية لأى مجتمع بشرى • وهذا ما سنوضحه فى الفقرة التالية :

★ ★ ★



ثالثا : وظائف التنبؤ بالمستقبل فى الحياة الاجتماعية :

لعل أولى الوظائف الاعتقادية الهامة للتنبؤ بالمستقبل ، تتمثل فى تعيين أوقات السعد ، وحساب المواليد لتحديد الأبراج والمراتب والطباع ، وبالتالى تحديد درجة الوفاق فى الزواج (٧) . وقد اكتسبت هذه الوظيفة أهميتها من أهمية الاختيار للزواج ، وطبيعة هذا النظام واستمراره مدى حياة الشخص . ولذلك يلتمس المقبل على الزواج كل السبل للتنبؤ بمسار حياته الزوجية المستقبلية . أضف الى ذلك أن الزواج ذاته نظام يحظى باحترام المجتمع واقراره ، باعتباره الوسيلة الوحيدة المشروعة لتكوين أسرة .

ومن ناحية أخرى يلعب التنبؤ بالمستقبل دورا تكميليا وحيويا آخر فى نظام الزواج والضبط الاجتماعى . فاذا اعترضت بعض المشكلات العسيرة والتوترات الدائمة الحياة الزوجية ، حدث الانفصال المؤقت بين الزوج الزوجة (*) . فتلجأ بعض الزوجات فى الريف المصرى لعملية « فتح الكتاب » عند أحد المشايخ للتنبؤ بالحل . وهنا ينفذن وصايا الشيخ (الساحر) ، ويعدن الى أزواجهن ويعشن معهم فى انسجام واستقرار . وفى مثل هذه الحالات نقف على الدور الوظيفى الهام للتنبؤ بالمستقبل فى اعادة التآلف بين الزوجين المنفصلين ، والمحافظة على استقرار الأسرة وتكاملها (٨) .

وهناك وظيفة لانعدم شواهدها وجدواها فى حياتنا الاجتماعية يضطلع بها التنجيم ، ألا وهى **الكشف عن المسروقات من خلال ضرب المندل ، وفتح الكتاب ، وضرب الرمل والودع** . ويدلل أحمد أمين على هذه الوظيفة بقوله : « شاهدت مرة مندلا لاظهار سارق شيئا فأتى صاحب المندل بطفل فى نحو السابعة أو الثامنة واختاره بواسطة رسم كفه . فهم يعتقدون أنهم اذا كان رسم كفهم يقرأ ٧١ و ١٧ ، كان الأطفال أقرب الى نجاح المندل . وبعد أن أحضر صاحب المندل الطفل ، صب فى يده اليمنى نقطا من زيت مع اطلاق البخور .. » (٩) . وفى نفس الصدد يسوق وليم ولين W. Lane مثالا آخر عن حادث سرقة منزل القنصل الانجليزى بمصر فى عام ١٨٣٥ . حيث استدعى القنصل ساحرا مغربيا شهيرا ليكشف عن السارق . وحضر الساحر وقال انه سيبين صورة اللص ، بحيث تبدو كاملة لأى صبى دون البلوغ . فضرب المندل ، وكشف الصبى عن السارق فاعترف بجريمته أمام القنصل (١٠) . وقد وقف كاتب هذه السطور على أدلة عديدة تؤكد هذه الوظيفة التنبؤية فى الكشف عن المسروقات ، والتعرف على السارق ، والمكان الذى خبأها فيه (١١) .

ومن ممارسات التنجيم عند شعوب داهومى واليوروبا Yoroba والأشانتى Ashanti فى غرب أفريقيا ، وفى الهند والبرازيل وكوبا ، يتضح لنا الوجه الوظيفى للتنبؤ بالمستقبل . ففى المجتمع الهندى على سبيل المثال يتمتع المنجمون بنفوذ بالغ . فلا بد قبل اتمام عقود الزواج أن يتلوا أدعيتهم ويرتلوا تعاويذهم (١٢) ، كما ينبغى على الناس أن يستشيروا المنجمين حول القرارات الهامة ، بعد أن يستطلعوا رأى النجوم بوسائل التنجيم المختلفة . وبعض هذه الوسائل يرتبط بالآلهة المحلية وباستخدام القصص الأسطورى الخارق والقصص الخيالى لايجاد الحلول ، واقتراح القرابين التى ينبغى على العملاء تقديمها عند استشارة العراف ، كما فى غرب أفريقيا مثلا . وقد يرتل العراف المتنبىء مئات الأبيات من الشعر ، ويحكى النص قصة تقليدية ، أو قصة تنطبق على موقف عميله الذى يتقمص شخصية أسطورية أو شخصية أحد الحيوانات الواردة فى القصة (١٣) .

ويستند التنجيم الى الاعتقاد بأن للنجوم والكواكب والأجرام السماوية أرواحا ونفوسا وعقولا ، كما يعتمد على الرمزية Symbolism المباشرة ، وبالتالى على التداعى association والمماثلة . وتتوافر هذه الأسس فى القصص الشعبى والتراث الشعرى وهنا تتجلى معالم الدور الوظيفى — فى غرب أفريقيا — فى العمل على استمرار حصيلة ضخمة من القصص والأشعار فى حالة تداول دائم . وبذلك يمكن القول بأن مهنة التنجيم من المهن الخاصة التى تحافظ على التراث الشعبى ، شأنها فى ذلك شأن مهنة « المسحراتى » و « الحانوتى » ، والداية (القابلة) ... الخ (١٤) .

وتتشابه قسمات موقف عملاء عرافي داهومي مع موقف المزارعين الأمريكيين في اللجوء الى العرافين للوصول الى ما يحتاجونه ويبحثون عنه • فأبناء داهومي يبدأ بالهم باحالة مسئولية القرارات الى آلهتهم المحلية ، تماما كما يجد المزارعون الأمريكيون سكينتهم عندما يلجأون الى « سحرة الماء » ، ينشدون مساعدتهم في مجابهة الأزمة المشحونة بالقلق النفسي • وقد أوضح هذه الوظيفة هيمان Ray Hyman ، وايفون فوجت Evon Vogt في دراستهما حول « البحث عن الماء بالسحر في الولايات المتحدة » (١٥) • وفي منطقة ثقافية أخرى — بولونيزيا Polynesia — توجد طائفة أخرى من الأساطير الخرافية التي تدعم عملية التنجيم أيضا • ويصف لنا وليام ليسا W. Lessa طريقة التنجيم فيها ، حيث يقوم العراف بحساب العقد التي يكونها من خصوص أشجار النخيل أو جوز الهند . ويضعها في يده أو على حصيرة ، ويربط بين كل زوج من الأرقام الناتجة عن ٢٥٦ من التوافيق الممكنة في عملية العد ، وبين أسماء بحارة أسطوريين خرافيين خلقهم الاله سوبونيمن Supunemen وعلمهم فن التنجيم ، فعلموه بدورهم لأناس معينين من أبناء الجزيرة •

أما الوظيفة الأكثر انتشارا وثراء بين وظائف التنجيم ، فهي تتمثل في اضطلاعه بتقديم تفسيرات للأزمات التي تنزل بالانسان كالمرض والكوارث • ففي بعض المجتمعات التي تسودها عبادة الأسلاف ، يوجد الاعتقاد بأن أرواح الأسلاف تقوم بدور خطير في حياة الأحياء • فأسلاف الشخص نفسه ، من بدنته أو عشيرته . قد يستاءون من سلوكه غير اللائق ، فينزلون به المرض أو بوار المحصول • كما يسود مفهوم آخر خلاصته أن الحياة الطيبة والصحة الجيدة والحظ الحسن ، تسير كلها في خط مستقيم يتقدم للأفضل دائما ، طالما اجتنب الانسان الشرور (١٦) • أما اذا هو ارتكبها وأتى الفواحش ، فان المرض يحل به ، وتصيبه سائر الملمات • وهنا يتبلور دور التنجيم في تفسيرها ، والتوصية بسلوك علاجي معين ، والالتزام بسلوك وقائي آخر •

وفي مجتمع اليوروبا بغرب نيجيريا ، طور أبناؤه نسقا فلسفيا ملموسا ينظر الى المرء على أنه يتفاعل باستمرار مع كائنات وقوى روحية رئيسية • ولذلك صار للأسلاف والآلهة والأرواح الخاصة بالمكان والنباتات والحيوانات تأثير على الوجود الحاضر (١٧) • وبالتالي فهي قادرة على أن تتعامل وتعالج ببراعة مع ما تتمتع به من مميزات • فالانسان في اليوروبا يجد نفسه في بؤرة شبكة العلاقات الروحية والشخصية ومن ثم يعي تماما بالجاذبية الشديدة لأسلافه ، وينبغي عليه تقديم الولاء والطاعة لهم ، وتوقيرهم وحفظ أسمائهم • فهو اذن يعيش الاستمرار بين الماضي والحاضر ، وبين الحياة والموت • فالأسلاف والآلهة كلاهما معا يتخللان ويوجهان شئون أنسالهم ، وما على الأنسال الا ارضاؤهم وزيارة أضرحتهم •

ومن ناحية أخرى تسود النظرة الى الكسالى والمرضى على أنهم مصدر للحقد واللعنات التي ينزلونها بالأصحاء والناجحين في حياتهم العملية ، مما ينشر الكراهية والشر في المجتمع اليوروبي • ولهذا تطور نظام الايفا النبوئي

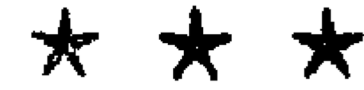
Oracular System of IFA

كما يمارسه المنجمون العالمون بالغوامض • وكذلك فقد طوروا العمليات البسيطة التي كانت تستخدم لاستجلاء المصير (١٨) • وعلى رأس هؤلاء يأتي البابالاو Babalowa ليفسر التنبؤات لكل سائل ، وينطق بنتائج التنبؤ ، وينصح بما ينبغي فعله وما يجب تركه ، فتعود المشاعر الطيبة والعلاقات الوثيقة مرة أخرى بين الجماعة •

ويقدم التنجيم في بعض المجتمعات الافريقية تفسيرات شتى لأسباب المرض المزمن ، والأزمات الطاحنة التي تلم بالناس ، وتأويل الكوارث المهلكة • فالعراف يؤكد لهم أن مرد المرض اما راجع الى غضب روح أحد الأسلاف ، أو كراهية المشعوذين وبالتالي فالشعوذة وراء الاصابة بالمرض (١٩) • وعلى الجانب الآخر يقوم العرافون بالتنجيم العلاجي للمرض في مجتمع نيجيريا على سبيل المثال • حيث يتنبأون بأسباب المرض ، ويستشيرون أرواح الأسلاف حول كيفية البر منه ، علاوة على أنهم يقدمون العلاج النفسي للمرضى (٢٠) • وتحصر تنبؤات هؤلاء العرافين

اسباب المرض فى سوء الحظ أو نقمة أحد الأسلاف أو التأثير الروحي للأحياء أو تأثير الموتى على الأحياء أو غضب الآلهة .

والمهم فى هذا الشأن أن التنجيم يضطلع بأكثر من وظيفة فى مجتمع بولونيزيا . فهو يقدم المشورة بخصوص أية واقعة مهمة مثل صيد السمك أو بناء منزل ، أو القيام برحلة ، أو المرض أو الوقوع فى حب ، أو اعتناق المسيحية ، أو حتى اختيار الحلفاء فى الحرب ، وطلب الأمن من أخطار العواصف (٢١) وبالتالى فان الوقوف على الدور الوظيفى للتنبؤ بالمستقبل ، يتسنى بوضوح من خلال تفحص الأساليب المختلفة التى يؤدى التنجيم وظيفته فيها فى سياق العلاقات الاجتماعية . اذ أن هذا السياق هو الذى يوضح طبيعة المعتقد الشعبى ومنطقه الذاتى ، ويميزه كظاهرة اجتماعية تختلف عن الظاهرة الفردية ، من خلال اطارين محددين هما سياق التنظيم وسياق المعنى (٢٢) . وهذا ما سيتضح فى الفقرة اللاحقة .



رابعا : السياق الاجتماعى للتنبؤ بالمستقبل :

لا شك فى أن تناول السياق الاجتماعى للتنبؤ بالمستقبل يتضمن الاشارة التفصيلية الى الاطار الاجتماعى العام الذى تحدث من خلاله ، وتلبى حاجة ملحة فيه ، وتضطلع بعدد من الوظائف الحيوية بداخله . وهذا يستلزم السؤال عن المصادر الاجتماعية لممارسات التنجيم ، وتبادلها وانتشارها فى المجتمع ، ووجهات النظر المطروحة لتفسيرها (٢٣) . اننا نلاحظ تباينا فى التفسير بين الاتجاهات النفسية التى تركز على الجنس ، والاتجاهات الاجتماعية التى تركز على طبيعة البناء الاجتماعى وخصائصه . ومن القضايا الهامة المطروحة فى هذا الصدد ضرورة البحث عن سبب انتشار الاعتقاد فى التنجيم فى أنماط معينة من المجتمعات ، وعوامل نموه وازدهاره فيها ، ودواعى انتشاره فى طبقة أكثر من غيرها .

والواقع أن ممارسات التنجيم التى يزاولها العرافون والمشعوذون لا تصدر من فراغ ، وانما تلبى حاجة تؤرق المجتمع وتقضى مضاجع أبنائه (٢٤) . فهناك اذن أبنية من المجتمعات تدفع بهذه الممارسات الى الوجود ، وتتعهدها بالرعاية حتى تحقق أغراضها . ويمكن بالتالى الاشارة الى المصادر الاجتماعية الدافعة الى التنجيم والعرافة على النحو الآتى :

١ ـ العداء النوعى بين الذكر والأنثى :

يحدد الوضع الاجتماعى للمرأة فى المجتمع ، واتجاه الرجل نحوها ، مدى لجوئها الى الشعوذة والتنجيم للتأثير على الرجل ولتعويض وضعها المتدنى . ويسود الاعتقاد فى مناطق أفريقية عديدة بأن المرأة أكثر ممارسة للشعوذة ولجوءا الى السحر من الرجل ، علاوة على قصر هذه الممارسات الاعتقادية عليها فى مناطق أخرى . وفى الوقت الذى تؤكد فيه المجتمعات على هيبة الذكور ، وتركز على طقوس التكريس ، فانها تعزل المرأة وتنسب اليها الشرور وممارسة الشعوذة (٢٥) . وبالتالى يظهر العداء بين النوعين ، ويدعمه الاعتقاد بأن النسوة يتحالفن مع الشيطان ، ويقمن بالتنجيم والتنبؤ بالمخبوء من الأحداث السرية الخطيرة . ويشير لويس Lswis الى أن المرأة ـ فى شمال أفريقيا ـ تستخدم تسخير الأرواح لممارسة الضغوط على الرجل ، والحصول على السلع التى يرفض شراءها لها مثل القبعات العربية المطرزة ، والملابس والمنسوجات الجديدة (٢٦) .

٢ ـ ضغوط القرابة :

تعد ضغوط القرابة ، والغيرة العائلية مصدرين اجتماعيين للجوء الى التنجيم وكشف الغوامض . فالشخص المضار أو المريض يجأر بالشكوى من أناس يظن أنهم يكرهونه ، وأن لديهم أسبابا معقولة لكراهيته ، أو يتهم أناسا لا يثق فيهم . وقد يذهب المريض الى المنجم ليحدد له من الذى سبب له المرض . ومن ناحية أخرى يعرف الملدوغ أن السبب هو الأفعى ، ولكنه يسأل المنجم مرة أخرى عمن ساقها اليه بالذات لكى تلدغه (٢٧) . ومن خلال ربط السبب الظاهر بالنتيجة ، ينتهى الى أن السحر والشعوذة هما المصدر الأساسى . وفى هذا الصدد أجرى ماكس مارويك Max Marwick دراسة كمية على نماذج اتهامات الشعوذة بسيوا Cewa بزامبيا ، وخلص الى أن

ما يقرب من ٧٠٪ من اجمالى الاتهامات كانت توجه ضد أشخاص ذوى علاقة وثيقة بصاحب الاتهام . وحوالى ٧٩٪ من الاتهامات مصدرها الشجار (٢٨) • والملاحظ أن معظم تلك الاتهامات لم توجه الا بعد التنجيم واستشارة العراف •

٣ ـ المجتمع المضطرب :

تذهب بعض النظريات الاجتماعية الى أن المجتمع الذى يسوده الاعتقاد الجازم فى الشعوذة ، ويشهد تغيرا اجتماعيا سريعا ، فان الاتهام بممارستها واللجوء الى العرافين بسببها يعد عرضا وبائيا من أعراض التغيرات السريعة • وفى هذه الحالة تعمل المعتقدات والممارسات السحرية على العصف بالأجزاء النخرة من البناء الاجتماعى ، وتلقى الضوء على الأجزاء الصلدة لكى تستخدم فى اعداد وتطوير الأجزاء الجديدة (٢٩) •

٤ ـ البحث عن كبش فداء :

وهنا يمثل هذا المصدر حاجة المجتمع الماسة فى ذلك مثل الأفراد تماما • ولا مفر اذن من البحث عن كبش فداء يلقى عليها تبعات أخطائه ، وتوتراته الداخلية • فالمريض يستشير العراف ليحدد له من الشخص الذى تسبب فى مرضه • والفاشل يلجأ للمنجم ليفسر له أسباب فشله ، ويحدد له هوية أعدائه الذين سدوا أمامه طريق النجاح وهكذا • فالتنجيم بهذا الشكل حاجة صادرة عن المجتمع ذاته ويعكس ما يعتمل تحت سطحه من تفاعلات •

خامسا : أبرز مجالات التنجيم :

لعل مضمون هذه الفقرة ، وردت بعض أفكاره الأساسية ضمنا فى الفقرات الأربع السابقة • ولكن تناولنا اياها هنا يستهدف ابراز أكثر مجالات التنجيم شهرة وانتشارا فى المجتمعات الانسانية • والواقع أن هذه المجالات تتنوع وتتباين بحيث يمكن القول فى النهاية بأنها ترتبط بالكيان الانسانى منذ أن يولد المرء منا ، حتى وفاته (دورة الحياة) • فهى اذن ترتبط بأول المجالات ، وهو التنبؤ بنوع المولود (ذكر أو أنثى) ، ونوع المهنة التى سيكتسبها ، أو التعليم الذى سيحصل عليه ، وزواجه ، وعلاقته بأسلافه وبسائر أعضاء جماعته القرابية ومجتمعه المحلى ، وعلاقته بأدوات ووسائل ونمط الانتاج (الرعى ـ الصيد ـ الزراعة ـ المحاصيل ـ الدواب الصناعة ـ التبادل ... الخ) • ثم التنبؤ بالأحداث الشخصية ومعالجتها (كالمرض والأزمات والنزاعات والتوترات والسرقات .. الخ وطرق مجابهتها) ، وكذلك ما يتعلق بالحياة العملية من نجاح أو فشل ، وتحالف وتنافر ، ونوع المكانة الاجتماعية المترتبة على كل ذلك •

واذا كانت هذه المجالات تمثل علاقة الانسان فى الأسرة والمجتمع المحلى والمجتمعات المجاورة ، الا أن هناك علاقة أعلى من ذلك بكثير ، وهى علاقته بالعالم فوق الطبيعى ، وما يتضمنه من من ظواهر وكائنات ووجود وغيبيات لا يدرك كنهها ولا يلمسها بشكل مباشر • وفى هذه الحالة بالذات يزداد الاهتمام بالتنجيم والانشغال بمستقبل علاقة الانسان بعالم السماء واسترضائه • ولذلك تتضح لنا دواعى وجود الكهنة والعرافين والمشعوذين والسحرة عموما ، وطبيعة الدور الذى يضطلعون به فى تحديد معالم هذه العلاقة البشرية بالعالم فوق الطبيعى ، وأساليب تحسينها وتطويعها لصالح الانسان ، ووسائل اتقاء الشر ودفعه • ويمثل الخوف من نهاية العالم ودماره محور الدور الذى يلعبه المنجمون والوسطاء الروحيون بين الانسان والعالم الفوقى • ومن ثم تكثر ممارسات الاسترضاء وأفعال التزلف •

ولكننا نستطيع الاقتصار على الموضوعات الرئيسية فى التنجيم ، بحيث تكون ممثلة لمجالاته الأساسية بقدر الامكان • وهنا نشير الى **المرض** (الأحداث الشخصية) ، **والنجاح** (الحياة العملية) ، **والزواج** (الحياة الاجتماعية) ، ونهاية العالم (الضبط واعادة الانسجام مع العالم فوق الطبيعى) • وفيما يلى تفصيل لما نقول •

١ ـ أما بالنسبة للمرض : فقد سبقت الاشارة الى أن المرضى ـ فى كثير من المجتمعات الافريقية ـ يلجأون الى العرافين للتحقق من سبب المرض ، والتأكد من الوسيلة العلاجية المناسبة ،

والحصول على بعض الطرق الوقائية المفيدة لابطال مفعول السحر الضـــار Sorcery وبالتالى دفع المرض . ومن ناحية أخرى يقدم التنجيم للمرضى - فى جزيرة بولونيزيا مثلا - المعلومات الأساسية المطلوبة عمن سبب لهم المرض ، ومن ثم تحديد نمط الاستجابة نحوه . وفى مجتمع اليوروبا يفسر المنجمون الأمراض العضوية والعقم والعنة باعتبارهـا أحـد الحظوظ السيئة التى تصيب الانسـان نتيجة تقصير فى حق الأسلاف ، أو سلوك غير مرغوب فيه ، أو الاساءة الى الأوريشا Orisha (٣٠) . وعلى ذلك يتشـــابه نمط السبب - الذى يكشفه المنجم - مع نمط أسباب نزول الكوارث والأزمات الأخرى بالانسان .

٢ - النجاح فى الحياة العملية : تمثل الحياة العملية لأى انســـان مجالا خصـبا للمعتقدات التنبؤية بالمستقبل ، وملامحه ، وما يخبئه له القدر من نجاح أو فشل . ولذلك يزداد شغف هـذا الانســـان بالتعرف على أى شىء لاحق فى حيـاته ، وأى مسعى مستقبلى مستور . فالطالب يلجأ لعملية « دوران المصحف » ليلمس منهـا ما ينبىء بنجاحه أو رسوبه فى الامتحان . كما قد يلجأ لأحد الأولياء الأحياء لاستكشاف نتيجة العام الدراسى ، أو يقصد أحد السحرة ليتكهن له بمصيره فى الامتحان . والتاجر يلجأ الى أهل البركة للاطمئنان على تجارته ، ومدى رواجها أو بوارها . والملاحظ فى أيامنا هذه انتشار كتب المنجمين فى بداية كل عام حـول طوالع العـام الجديد لكل الابراج معا فى كتـاب واحد ، أو تخصيص كتـاب مستقل لكل برج على حـدة . وتلاقى هذه الكتب رواجا كبيرا ، وتسعى فئات عديدة لاقتنائها وقراءتها . أضف الى ذلك أن البـاب اليـومى فى الصـحف ، وفى المجـلات الأسبوعية والشهرية (حظك اليومى والاسبوعى)، ينجذب اليه جمهور كبير من القراء ، ويتلهفون على قراءته . ولا يخفى علينا ما تمارسه هذه الأبواب على قرائها من بعض التأثير فى حياتهم العملية .

٣ - الزواج (الحياة الاجتماعية) : تحتل الحياة الاجتماعية موقعا متميزا على خريطة التنجيم . ويأتى الزواج ، والاختيار له على رأسها . علاوة على أن ما يترتب على الزواج من نتائج ومشكلات ، تتطلب استشارة العرافين حول أسبابها وعلاجها ، والوقاية منهـا . والـواقع أن هؤلاء العرافين حريصون من ناحية أخرى على تحسس الشئون الاجتماعية فى المجتمع المحلى . ففى مجتمع سيوا بزامبيا ، تؤكد دراسة ماكس مارويك على أن العرافين يحرصون على معرفة أنمـاط الصداقة والقرابة ، ويقفون على كل أنواع الغيرة والمتاعب عن كثب (٣١) . وفى هـــذه الحالات حينمـا يستشيرهم أبنـاء سيوا ، فانهم يشـــيرون الى تقصيرهم فى القيـــام بالطقوس ، أو التقاعس والتقصـــير الأخـلاقى . كذلك يوجد فى بعض المجتمعات الأفريقية الزواج الخارجى ، مما يزيد من مشاعر الغيرة بين الأزواج والزوجات ، ولكن الاتهـامات حالتئذ توجه الى الزوجات الأجنبيات عن المجتمع . ففى حالة موت طفل مثلا ، يقال ان شخصا ما قتله . ويستشار العراف ، وسرعان ما يوجـه الاتهـــام الى الزوجـــة الأجنبيـــة أو الحماه . (٣٢) . وفى المجتمع الهنـدى يتمتع المنجمون بنفوذ عال هناك . فلا بد أن يستشيرهم الناس فى كل الأمور الهـامة وأهمهـــا الزواج بالتأكيد ، اذ يتحتم أن يتلوا أدعيتهم وتعاويذهم قبل اتمام عقد الزواج (٣٣) . ولا يصح العقد أو يكتمل الا بعد استطلاع رأى النجوم بوسائل التنجيم المختلفة .

٤ - نهاية العالم : اعادة الانسجام مع العالم فوق الطبيعى : تجدر الاشارة الى أن الانســـان لا يملك سـيطرة على العـــالم فـوق الطبيعى ، ولا قدرة له على اخضاعه . ومرد ذلك الى عجزه عن ادراكه وتفســيره . فهناك سـمـاء وأبراج لا يلم جوهرها ولا يستطيع السيطرة عليها أو ضبطها كالرعـد والبـرق والزلازل والمطـر والبراكـين والكسوف والخسوف وغيرها . اذن فهذا العالم المجهول والمثير يحير الانسان تارة فى تفسيره ، ويربكه تارة أخرى من خشيته ، ويملؤه رعبا من الاقتراب منه . وبهذه الطبيعة المعقدة ، لا يملك الانسان ازاءها الا الاسترضاء حينا ، والخضـوع حينا آخر ، وتكون وسيلته فى هذين المسلكين هى استشارة العرافين ، واللجوء الى المنجمين ، والآلهة والمعبودات المحلية . والملاحظ أن هـــذه الممارسات والمعتقدات السحرية تحقق لممارسيها وأصحابها الانسجام مع العـالم فوق الطبيعى ، والسلاسة فى التعامل معه ، والأمان النفسى ازاء مفاجآته . وتصـدر بين الحين والحين تنبؤات

المنجمين حول نهاية العالم . واذا كانت تنبؤاتهم راجعة الى حسابات فلكية ـ كما يؤكدون ـ الا أنها تصدر أحيانا عن حفيظة واستنكار لأنماط الحياة السائدة ولعلاقة الانسان بالقوة فوق الطبيعية وعالم الغيب . وبمعنى آخر تتضمن هذه التنبؤات محاولات اعادة التوازن المفقودة بين عالم الأرض وعالم السماء ، واصلاح العلاقة بين العالم الظاهر والعالم الباطن . وهذا ما سنوضحه فى الفقرة التالية .

★ ★ ★

سادسا : نهاية العالم : نبوءة عالمية :

تحمل الصحف وبعض الدراسات التاريخية والثقافية تنبؤات وأخبارا مثيرة عن نهاية العالم ، يتنبأ بها المنجمون فى كل المجتمعات البشرية بلا استثناء . ولذلك احتل المنجمون مكانة بارزة فى البلدان المتخلفة والمتقدمة على حد سواء وعلى سبيل المثال . يوجد فى انجلترا وحدها آلفان منهم ، لا يحصى دخلهم ، ويقدر عدد عملائهم المنتظمين بما يزيد على المليون عميل . وفى الولايات المتحدة اتضح أن هناك ما يزيد على ألف ورقة من أعمدة التنبؤات يقرؤها عشرون مليونا من القراء وتوجد نفس الظاهرة فى المانيا وفرنسا وايطاليا وغيرها .

وقد حاولنا حصر هذه التنبؤات التى توقعها المنجمون حول موعد نهاية العالم ، بقدر ما استطعنا . ولا شك أن هناك تنبؤات أخرى عديدة صدرت عن منجمين آخرين فى بلدان وأزمان أخرى ، ولكننا نعجز عن حصرها جميعا ، وربما تتاح الفرصة مستقبلا لتحقيق هذه الغاية . أما ما وقع تحت أيدينا منها فقد رتبناه فى تسلسل تاريخى بالتقويم الميلادى ، فى حين اعتمدنا فى تحديد السنوات الميلادية المقابلة لسنوات التاريخ الهجرى ، على أطلس التاريخ الاسلامى (٣٤) . وسنعرض لهذه التنبؤات كما جاءت فى مصادرها .

١ ـ يذكر ابن اياس فى حوادث عام ٧٥٨ هـ ـ (١٣٥٦ ـ ١٣٥٧ م) أنه « فى شهر رجب . **هبت رياح عاصفة من جهة الغرب حتى أظلم الجو ظلمة شديدة . ومن قوة ما ثار من الرياح ، قلعت عدة أشجار من الغيطان ، وتساقطت أماكن كثيرة من داخل القاهرة . واستمرت تلك الرياح ثائرة من اشراق الشمس الى نصف الليل ، حتى ظن الناس أن القيامة قد قامت . وصار يودع بعضهم بعضا ، ثم بعد ذلك أمطرت السماء مطرا غزيرا ، وسكن الريح وأسفر النهار » (٣٥) .**
والجدير بالذكر أن هذا الحادث ليس نبوءة منجمين ، وانما هو واقعة فعلية ـ كما يرويها ابن اياس ـ وتكشف عن نبوءات سابقة بقيام الساعة ونهاية العالم . ولذلك ساد الظن ـ على حد قوله ـ بأن القيامة قد قامت . أضف الى ذلك أن هذا الحدث وذاك الظن ، قد مهدا السبيل أمام ظهور نبوءات أخرى تالية ، وانتشار المعتقد على مستوى الجماهير الشعبية العريضة آنئذ .

٢ ـ وفى أحداث عام ٩٢٨ هـ ـ (١٥٢١ ـ ١٥٢٢ م) يذكر ابن اياس أيضا أن شخصا منجما قال : « ان فى يوم الجمعة من شهر ربيع الآخر عام ٩٢٨ هـ يثور على الناس رياح عاصفة ، وتقع زلزلة عظيمة حتى تسقط منها الدور ، وتقبض الناس وهم فى صلاة الجمعة . فانتشرت هذه الشائعة فى القاهرة ، وانطلقت ألسن الناس بذلك قاطبة ، فاضطربت القاهرة لهذه الاشاعة ، وصار الناس يودع بعضهم بعضا . وباتوا تلك الليلة على وجل ، فلما أصبحوا وجاء وقت صلاة الجمعة ، ودخلت الناس الى الجوامع ، فصلوا وعلى رؤوسهم الطير . فلما قضيت الصلاة ، وخرج الناس من الجوامع ، وصار لهم ضجيج ، وهم يهنون بعضهم بعضا بالسلامة ، ويصافحون بعضهم . وخمدت تلك الاشاعة التى لا أصل لها » (٣٦) .

٣ ـ وفى النبوءة الثالثة للمنجمين بنهاية العالم « أشيع فى الناس بمصر أن القيامة ستقوم بعد يومين اثنين فى عام ١٧٣٤ م .. وراج هذا الكلام حتى فى القرى والأرياف . وودع الناس بعضهم بعضا ، وكان يقول المرء منهم لصاحبه : بقى من عمرنا يومان ... وانقسم الناس فريقين لجأ أولهما الى اللهو والحظ والخروج الى الغيطان والمتنزهات ليتزود من الدنيا بآخر متعة ! وثانيهما لجأ الى الابتهال والصلاة ، يستغفر الله من ذنبه » ! (٣٧) . ويعلق محمد عبد الغنى حسن على هذه النبوءة بقوله بأن الفريقين صدقا الاشاعة ، ووقع صدقها فى نفوسهم ، واستدلوا

على صدقها بقول أصحاب الجفور والزائرجات من اليهود والأقباط • فلما فات اليومان ولم تقم القيامة ـ كما كانوا يتوقعون ـ انتقلوا الى القول بأن السيد أحمد البدوى وابراهيم الدسوقى والامام الشافعى تشفعوا فى ذلك ، وقبل الله شفاعتهم • وفى لمحة سريعة يعلق الأستاذ عبد الغنى على هذه النبوءة قائلا : « ولعل المجتمع المصرى كان يتسلى من الظلم المحدق به ، والضيق الواقع عليه بأمثال هذه الخرافات والخزعبلات ... » (٣٨) • وفى هذا التعليق الموجز تكمن معظم الأسباب الاجتماعية للظلم ، وموقف الشعب وتراثه تجاهه •

٤ ـ يسوق الباحث الألمانى كلونزنجر Klunzinger نبوءة تنبأ بها المنجمون فى مصر فى عام ١٢٠٠ هـ ـ (١٧٨٥ ـ ١٧٨٦) ، بأن نهاية العالم ستكون خلال هذا العام الهجرى (٣٩) • وكانت تنبؤاتهم محل اعتقاد وتصديق الكثيرين من المصريين • كذلك فقد ذكروا عدة أمارات على قيام الساعة ، ومنها زيادة العصيان والاباحية ، وتغلب الشر على الناس ، واندلاع الحرب بين كل واحد والآخر ، وازدياد موجات المجاعة والقحط • وقد غلف المنجمون هذه النبوءة بالغلاف الاسلامى ، وتلك طبيعة المعتقد الشعبى ، حيث اعتبروا أن الحرب الدائرة آنئذ علامة دالة على قرب فناء العالم • وأن السلطان سوف يطرد من القسطنطينية عاصمة الخلافة الاسلامية ، ويتخذ مصر مهجرا له • وحينئذ يأتى المهدى المنتظر كما يتضح من حساب مقابل الحروف الأبجدية لاسمه وهو ٤٢٥٣ • وتكتمل النبوءة بتآخى المسلمين والمسيحيين ، ثم ظهور المسيخ الدجال لينشر الشك والشقاق • ولكن الوقت لن يمهله ، لأن المسيح الحقيقى يقترب من الظهور • وبعد ذلك سوف يفنى المسلمون كلهم بالطاعون وبغيره من الأمراض الأخرى • ولن يبقى على قيد الحياة الا المسيحيون ، وهؤلاء سيموتون بدورهم فى النهاية ويسود الخراب الأرض •

والواقع أن كلونزنجر كان يجرى دراسته على صعيد مصر فى عام ١٢٩٢ هـ ـ (١٨٧٥ ـ ١٨٧٦ م) أى بعد ظهور النبوءة باثنتين وتسعين سنة هجرية • ولذلك فهو يؤكد على أن هذه النبوءات التى يقدمها المنجمون ليست الأولى ولا الأخيرة ، وانما هى توقعات سبقتها وستتلوها نبوءات أخرى عديدة • ومرد ذلك الى ما يتمتع به المنجمون من شهرة وتصديق ، ولجوء الناس اليهم فى أهم الموضوعات وأعقد المواقف •

٥ ـ والنبوءة الخامسة صدرت من الهند ، حيث يسود التنجيم هناك بشكل واضح ، ويضطلع بأكثر من وظيفة فى الحياة الاجتماعية • وعلى هذا يتمتع المنجمون هناك بمكانة اجتماعية مرموقة • وقد تنبأ هؤلاء بأن نهاية العالم ستكون فى اليوم الخامس من شهر فبراير عام ١٩٦٢ (٤٠) وهنا عم الذعر ، وساد الهلع بين الهنود ، وبذلوا أقصى ما يستطيعونه لاسترضاء المنجمين ، وحثهم على استطلاع رأى النجوم ، واستعطاف الآلهة حتى لا يفنوا العالم •

٦ ـ وفى عام ١٩٧٥ أعلن المنجمون الأمريكيون بالولايات المتحدة أن نهاية العالم ستكون فى نهاية هذا العام ، حيث ينشق القمر ، وتحدث الكوارث الطبيعية والزلازل (٤١) •

٧ ـ وتوالت النبوءات بعد ذلك ، ففى عام ١٩٨٢ ظهرت تنبؤات المنجمين الهنود ، لتتكهن بأن نهاية العالم ستكون فى يوم الأربعاء الموافق العاشر من شهر مارس عام ١٩٨٢ (٤٢) ، حيث تتجمع المجموعة الشمسية ـ فيما عدا عطارد ـ فى قوس على جانب واحد من الشمس • وقد انتشرت هذه النبوءة فى الهند وفى الصين وفى معظم أرجاء العالم ، فأثارت مخاوف آلاف الملايين من البشر الذين يعتقدون فى التنجيم • وعلى الرغم من أن نفس الظاهرة الفلكية قد تكررت فى عام ١٨٠٣ ، الا أنه لم تصدر نبوءة بنهاية العالم فى هذه الفترة ، على حين عم الذعر أرجاء المعمورة فى عام ١٩٨٢ ، نظرا لتكهن المنجمين الهنود بانتهاء العالم ، وانتشار الحيوانات الجائعة فى الأرض ، ودمار لوس أنجيلوس الأمريكية ، وهطول الأمطار سيولا غزيرة •

★ ★ ★

سابعا : تحليل فولكلورى للتنبؤات ومصيرها :

أغلب الظن أن هذه التنبؤات التى قدمها ويقدمها المنجمون حول نهاية العالم ، ليست الأولى

ولا هى بالأخيرة • انها اذن سلسلة لن تنتهى • فهم يحاولون تقديم الخبر المثير لكى يلفتوا اليهم الأنظار ، ويدعموا مراكزهم ، ويحظوا بمكاسب مختلفة • وتحاول وسائل الاعلام هى الأخرى أن تزيد من اثارة هذه الأخبار والتنبؤات وعلى العموم تكفى نظرة واحدة لتنبؤات كبار المنجمين العالميين فى مطلع كل عام • اذ يقدمون قوائم طويلة تضم سلسلة من الكوارث الطبيعية ، والانقلابات العسكرية ، والأحداث السياسية المثيرة • وهم فى تنبؤهم يلبون حاجة اجتماعية فى مجتمعاتهم ، ويتأثرون بأسباب ودوافع نفسية ، كما يخضعون ـ لما تخضع له الممارسة والمعتقد الشعبى ـ لعديد من العوامل التاريخية والجغرافية والسياسية والاجتماعية والنفسية •

ومن الأمثلة على ذلك ، التنبؤات التى قدمها (٢٠٠) مئتان من المنجمين الايطاليين ، فى مؤتمرهم الخامس بمدينة تورنتو الايطالية ، وتوقعوا فيه بعض الأحداث الجسيمة لعام ١٩٨٤ وأهمها :

- اغتيال زعيم عربى بشمال أفريقيا •
- تعرض ايطاليا لعدة زلازل •
- فوز فريق « يوفنتوس » لكرة القدم ببطولة الدورى الايطالى •
- استئناف بركان فيزوف لنشاطه •
- احراز تقدم باهر فى مجال علاج السرطان •
- ظهور موجة من الأجسام الطائرة حول الأرض •
- تصادم قطارين فى المانيا الغربية يحملان نفايات نووية مشعة •
- توقيع اتفاق بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى يمنع اندلاع حرب عالمية •

والواضح من هذه التنبؤات أنها وليدة مجتمع تسوده الكوارث الطبيعية كالزلازل والبراكين ، ولذلك جاءت تكهنات المنجمين منسجمة مع طبيعة هذا المجتمع ، لتلقى بعض الصدق الواقعى • كذلك فانها صادرة عن مجتمع ايطالى يغرم أبناؤه بلعب الكرة ويبدى فيها تفوقا ملحوظا ، مما حدا بالمنجمين للتنبؤ بفوز فريق « يوفنتوس » بالبطولة • ومن ناحية أخرى ، فان شعب ايطاليا ـ وأى شعب فى العالم ـ يتمنى الوصول الى علاج لمرض السرطان حتى تخف وطأته وويلاته • وفى ذلك تخفيف على الشعب ، والحصول على رضاه عن المنجمين الذين يحملون همومه ، ويتألمون لألمه • أضف الى ذلك أن المنجمين يستشعرون معاناة الشعب ، فتصدر تنبؤاتهم وهى تحمل الخلاص من هذه المعاناة والتوترات • فلا حربا عالمية ، ولا حكاما مستبدين ، ولا مسئولين ينشرون الهلع والقلق فى كل مكان • والخلاصة اذن أن التنجيم والمنجمين يلعبون أدوارا بارزة فى حياة المجتمع ، ويمثلون مرآة تنعكس عليها آلامه ومشكلاته وهمومه •

ومن ناحية أخرى ، فان هذه التنبؤات تصدر عن ثقافة تعطى للتنجيم وزنا أكبر ، وتضفى عليه الاعتقاد والتصديق الى حد معين ، كما أنها تخلع على المنجمين لونا من المشروعية • وهذا ما نجده فى المجتمع الهندى والصينى ، والنيجيرى والداهومى ، والبرازيلى والكوبى ـ وغيرها الكثير ـ حيث يشغل المنجمون وضعا مرموقا ، ويمارسون دورا بارزا فى الحياة الثقافية للمجتمع • فهم الذين يحافظون على التراث الشعبى ، حينما يستخدمون القصص الأسطورى الخارق ، والقصص الخيالى لايجاد الحلول ، واقتراح القرابين التى ينبغى على العملاء تقديمها عند استشاراتهم (٤٣) • كما أنهم هم الذين يتممون ابرام عقود الزواج ويباركونها ، علاوة على دورهم فى البداية فى الاختيار للزواج حسب المعايير الثقافية والاجتماعية السائدة • كذلك قد يشيرون على بناء المجتمع بالتضحية بترك أحد الأسلاف المهملين فى حق أنسالهم ، أو التضحية باله أهمل رعاية عباده ، ومن ثم فقد تتحول الجماعة بأسرها الى مذهب آخر ، وتدين بديانة أخرى ، كما فى غرب افريقيا •

واذا كان لنا أن نتساءل عن مصير نشاط المنجمين ، وممارساتهم التنبؤية فى المستقبل ، فلا بد أن نعود الى الوراء قليلا ، لعلنا نجد الاجابة عند ادوارد تايلور Taylor • ذلك لأنه لا يعتبر علم التنجيم Astrology علما بسيطا ، وانما هو علم يحتاج الى درجة معينة من الحذق والمهارة ، والدقة والعلم • وهو يشغل فى الواقع أعلى



مكان بين علوم الأسرار (الغيبيات) Occult Sciences على وجه العموم ، نظرا لعلاقته القوية بالناس ومصائرهم وأقدارهم ، ولأنه لا يزال محل اعتبار حتى الآن (٤٤) • ويدين هذا العلم بتطوره الى اهتمام الشعوب المتحضرة القديمة • ثم مجتمعات القرون الوسطى من بعدها • ويعتمد على الرمزية المباشرة ، وبالتالى على التداعى والمماثلة •

وفى ضوء ما تقدم ، يتضح لنا أن التنجيم سيظل موجودا فى المستقبل ، وسيبقى المنجمون ما بقيت الحياة الاجتماعية • فالمعروف أن عملاءهم لا يذكرون سوى النبوءات الناجحة ، على حين يردون ما فشل منها الى تقصيرهم أنفسهم • وفى هذا الصدد يقرر الدكتور أحمد أبو زيد أن « الناس يعطون فى العادة للحالات الايجابية من الاعتبار ، ما يفوق الحالات السلبية » (٤٥) • كذلك نلاحظ أن فشل أعمال السحر والتنجيم فى الريف المصرى ، تعزى غالبا الى تقصير العميل نفسه فى تنفيذ وصايا الساحر أو العراف • وهكذا يتدعم النجاح ويرتبط بالعرافين ، بينما ينسب الفشل الى العميل شخصيا (٤٦) •

أضف الى ذلك أن بقاء التنجيم أو زواله ، يرتبط أسسا بالدور الوظيفى الذى يضطلع به فى المجتمع والثقافة السائدة فيه • فاذا دل التنجيم على سوء الحظ ، نذر بأيام نحسات ، فان المنجم يبعث الثقة فى العملاء ، فيوقنون بتغير الحظ حتما ، ويحل الأمان والثقة محل التردد والتشكك • وهنا يبادر العميل بسؤال المنجم عن أنسب الوسائل لتحسين حظه •

ولا يقتصر ذلك على المجتمعات المتخلفة فقط ، وانما ينسحب أيضا على المجتمعات المتقدمة • ففى انجلترا — على سبيل المثال — يشبع التنجيم حاجة الانسان الفطرية الى معرفة المجهول ، وحب الاستطلاع • لذلك فليس من الغريب أن نجد ألفى منجم محترف على الأقل فى انجلترا وحدها يتردد عليهم مليون عميل حاليا بانتظام (٤٧) • كذلك تسود انجلترا وسائر البلدان الأوربية والأمريكية جوالب الحظ ، حيث يعم الاعتقاد هناك بأنها مصادر للتفاؤل ، وجلب الحظوظ السعيدة لحامليها •

★ ★ ★

(١) هيرودوت يتحدث عن مصر ، ترجمة محمد صقر خفاجة ، قدمها وشرحها الدكتور أحمد بدوى ، دار القلم القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٨٨ ·

ويذكر المترجم أن الدكتور عبد المحسن بكير قد اهتم بمعتقدات المصريين القدماء حول أيام السنة (٣٦٥ يوما) ، مع وصف طوالعها السعيدة والنحسات · وأن بيير مونتيه قد أوردها فى كتابه « الحياة اليومية فى مصر القديمة » · ولكننا لم نعثر لها هناك على أثر سوى الاشارة الى أيام السعد وأيام النحس والأيام المنذرة ، بدون تطبيقها على أيام السنة · أنظر :

بيير مونته ، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة، ترجمة عزيز مرقص منصور ، الدار المصرية للتاليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ص ٤٨ — ٥١ ·

(٢) على محمد المكاوى ، المعتقدات الشعبية والتغير الاجتماعى مع دراسة ميدانية على قرية سيف الدين محافظة دمياط ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٠ ·

(٣) د· محمد الجوهرى ، علم الفولكلور ، جـ ١ ، ط٢، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٦٣ ·

(٤) Sharper Knowlson, The Origin of Popular Superstitions and Customs, London, 1934, p. 146.

وانظر كذلك :

على المكاوى ، السياق الاجتماعى للمعتقد الشعبى ، مقال منشور بالكتاب السنوى لعلم الاجتماع (اشراف الدكتور محمد الجوهرى) ، العدد الثالث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، س ٢٥٥ وما بعدها ·

(*) « الزائرجة » جدول ، ينسب الى ادريس أو أخنوخ ، يقسم الى مائة خانة صغيرة يكتب فى كل منها حرف · ويتلو من يستشير الجدول الفاتحة والآية التاسعة والخمسين من سورة الأنعام ثلاث مرات : « وعنده مفاتيح الغيب لا يعلمها الا هو ويعلم ما فى البر والبحر وما تسقط من ورقة الا يعلمها ولا حبة فى ظلمات الأرض ولا رطب ولا يابس الا فى كتاب مبين » · ويضع بعد ذلك أصبعه على الجدول دون أن ينظر اليه ، ثم يعاين الحرف الذى يشير اليه أصبعه ويدونه ، ثم يدون الحرف الخامس اللاحق للأول، فالخامس التابع للثانى · وهكذا حتى يعود الى الحرف الأول ، ويكون من مجموع هذه الحروف الجواب · أنظر التفاصيل عند :

وليم لين ، المصريون المحدثون : عاداتهم وشمائلهم ، ترجمة عدلى طاهر نور ، ط ٢ ، دار نشر الجامعات المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢٢٩ ·

(٥) على المكاوى ، المعتقدات الشعبية ، مرجع سابق ، ص ص ٥٥٢ — ٥٦١ ·

(٦) وليم لين ، مرجع سالف الذكر ، ص ص ٢٣٣ — ٢٣٥ ·

(٧) نفس المصدر ، ص ٢٣٣ ·

(*) وهى حالة انفصال مؤقت بين الزوجين وليست طلاقا · ويحدث الانفصال غالبا عند حدوث مشكلة تستفحل الى الحد الذى تهدد به استقرار الأسرة ، وتجلب المتاعب على الزوجة بالدرجة الأولى · وهنا تغادر الزوجة بيت الزوجية الى أهلها وتأخذ معها بعض أمتعتها أو كلها · وتسمى هذه العملية فى الوجه البحرى فى مصر « بالغضب » وتكون الزوجة « غضبانة » ، على حين تسمى نفس العملية فى الوجه القبلى « بالغبن » ، وتكون الزوجة حينئذ « مغبونة » ·

(٨) على المكاوى ، المعتقدات الشعبية ، مصدر سابق ، ص ٥٦٠ ·

(٩) أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ص ٣٨١ — ٣٨٢ ·

(١٠) وليم لين ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٥ ·

(١١) على المكاوى ، المعتقدات الشعبية ، مرجع سالف الذكر ، ص ٥٥٢ — ٥٦١ ·

(١٢) Gustav Jahoda, The Psychology of Superstition, Benguin Books, London, 1970, p. 6.

(١٣) ريتشارد دورسون ، نظريات الفولكلور المعاصرة ، ترجمة الدكتورين محمد الجوهرى وحسن الشامى ، دار الكتب الجامعية ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٩٤ ·

(١٤) د· محمد الجوهرى ، علم الفولكلور ، جـ ١ ، مرجع سابق ، ص ٣٠٤ ·

(١٥) ريتشارد دورسون ، نظريات الفولكلور ، مرجع سالف الذكر ، ص ٩٦ ·

(١٦) Margaret Read, Culture, Health and Disease, Tavistock Publications, London, 1966, pp. 75-76.
(١٧) Una Mactean, Magicat Medicine, Benguin Books, Cox and Wyman Ltd, London,
Ibid, p. 32.
(١٨) 1971, p. 30.
(١٩) Lucy Mair, Hitchcraft, World Univ. Library, London, 1973, p. 9.

(٢٠) على المكاوى ، الطب السحرى ، دراسة نقدية منشورة بالكتاب السنوى لعلم الاجتماع ، اشراف الدكتور محمد الجوهرى ، العدد الرابع ، أبريل ١٩٨٣ ، دار المعارف، القاهرة ، ص ٤٧٦ ٠

(٢١) ريتشارد دورسون ، مصدر سابق الذكر ، ص ٩٧ ٠

(٢٢) على المكاوى ، السياق الاجتماعى للمعتقد الشعبى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٦ ٠

(٢٣) Una Maclean, op. cit., pp. 42-43.

(٢٤) Lucy Mair, Witchcraft, op. cit., p. 27.

(٢٥) Geoffrey Parrinder, Witchcraft : African and European, Benguin Books, London, 1970, p. 192

(٢٦) Gustav Jahoda, Op. Cit, p, 91.

(٢٧) على المكاوى ، المعتقدات الشعبية ، مرجع سابق ، ص ١٢٠ ٠

(٢٨) جاهودا ، مصدر سالف الذكر ، ص ٩٤ ٠

(٢٩) على المكاوى ، الشعوذة ، مرجع سابق ، ص ٣٦٢ ٠

(٣٠) الأوريشا Orisha هو أحد الأسلاف فى العائلة يشغل مرتبة المعبود ويسمى الها ٠ ويسود الاعتقاد فى نيجيريا بأنه سبب ـ من جملة الأسباب ـ لانزال المرض بالانسان ، انظر التفاصيل عند :
Una Maclean, op. cit., p. 33.

(٣١) انظر دراسة ماروبك فى المصدرين التاليين :
Gustav Jahoda, Op. Cit., p. 94.
Lucy Mair, Op. cit., pp. 211-213.

(٣٢) Geoffrey Parinder, Op. Cit., p. 196.

(٣٣) Gustav Jahoda, Op. Cit., p. 18.

(٣٤) هارى و. هازارد ، أطلس التاريخ الاسلامى ، ترجمة وتحقيق ابراهيم زكى خورشيد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ص ٤٤ ـ ٤٥ ٠

(٣٥) ابن اياس ، بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، الجزء الأول ، ص ٥٦١ ٠

(٣٦) ابن اياس ، المرجع السابق ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٠ ٠

(٣٧) محمد عبد الغنى حسن . حسن العطار ، سلسلة نوابغ الفكر العربى ، العدد الأربعون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ١٤ ٠

(٣٨) نفس المصدر السابق . ونفس الصفحة ٠
(٣٩) C. B. Klunzinger, Upper Egypt : Its people and its Product, London, 1878, p, 407.
(٤٠) Gustav Jahoda, Op. Cit., p. 18.

(٤١) صحيفة الأهرام القاهرية ، العدد الصادر بتاريخ

(٤٢) صحيفة الأخبار القاهرية ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٢/٣/١١ ٠

(٤٣) ريتشارد دورسون ، مرجع سابق ، ص ٩٤ ٠

(٤٤) د. أحمد أبو زيد ، تايلور ، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ٨٧ ٠

(٤٥) د. أحمد أبو زيد ، نفس المصدر السابق ، ص ٩٤ ٠

(٤٦) على المكاوى ، المعتقدات الشعبية ، مرجع سالف الذكر ، ص ١٦٩ ٠

(٤٧) Gustav Jahoda, Op. cit., p. 21.

***



فاروق خورشيد

الأحلام وما فيها من رؤى مصدر غامض ، اذ تتم والانسان فى حالة غيبوبة ، او فى حالة من فقدان الادراك الواعى بحقيقة ما يرى ، وحقيقة ما يتخيل ، من صور وأحداث خلال حالة الحلم . وقد اهتم العرب بهذه الظاهرة ، وربطوا بينها وبين الشفافية وقد أفرد المسعودى فى الجزء الثانى من مروج الذهب حديثا مفصلا عن الحلم او الرؤيا ، اورد فيه الكثير من الأقوال المتداولة حول الرؤيا اذ يقول : « وقد تنازع الناس فى الرؤيا ، والسبب الموقع لها وماهيتها ، وكيفية وقوعها .. » ثم يورد قول فريق « ان النوم هو اشتغال النفس عن الأمور الظاهرة بملاقاة حوادث باطنه فيه » .. وقول فريق آخر : « ان النفس تدرك صورة الأشياء على ضربين : أحدها حس ، والآخر فكر » ويرى أن فكر الانسان فى اليقظة يمنع الحس « حتى اذا نام فعدمت النفس الحواس كلها كانت تلك الصورة التى أخذتها من أعيان الأشياء فيها قائمة كأنها محسوسة لأن الحس بها فى أعيانها كان قبل استيلائها بالفكر ضعيفا ، فلما ارتفع الحس قوى الفكر فصار يصور الأشياء كأنها محسوسة فخطر على بال النائم منها ما يخطر على باله اذا أنه يقظان للشىء الذى كان أشبه ، وليس لذلك نظام ، وانما هو ما اتفق ،ولذلك يرى الانسان أنه يطير وليس بطائر ، وانما صور ، الطيران مفرده كما تعلمها اذا غابت ، ولكن فكرته فيها تقوى حتى كأنها معاينة له ، فأما ما يراه من الأشياء التى تدل على ما يريد فانما ذلك لأن النفس عالمه بالصوره فاذا خلصت فى المنام من شوائب الأجسم أشرفت على ما ينالها .. »

هذه الآراء فى الرؤيا تجعل من الانسان ذخيرة من الاحاسيس والصور ، تنطلق عند النوم لتعيد تركيب هذه الأحاسيس والصور ، فالنوم قد خلص النفس الانسانية من كثافة الجسم والارتباط بالمادة وأتاح لها أن تخيل وتعيد تركيب ما تخيلته ليلائم رغباتها وأهوائها .. وهى صورة أقرب الى تفسير الفن بمعناه الدرامى منها بتفسير الأحلام .. اذا ارتفعت الى درجة من القدرة تتيح لها فى النوم اعادة خلق الصور وتركيبها ... وهذه الرؤية الفنية طريفة وهامة لأنها تأكيد لادراك معنى التخيل ، واعادة تركيب المشاهد والصور فى عالم الحلم دون عالم الحقيقة ، ويسوق المسعودى رأيا لفريق آخر يقول عن الرؤيا : « أنا بطل استعمال النفس للحواس ظاهرا لم يبطل استعمالها فى نفسها ، لم يبطل استعمالها قواها ، فتنتقل فى الأماكن



تشاهد الأشخاص بالقوة الروحانية التي ليست بجسم ، لا بالقوة الجسمانية الغليظة » ٠٠ وهذا القول يتيح الفرصة أمام الانسان لكى ينطلق بعيدا عن كل قيود المادة والجسم ، وان يحقق طموحه الأبدى فى قهر العوامل التى تحدد وجوده وتحد قدرته على الفعل والمعرفة ٠٠ وهو يجعل الانسان ـ فى حالة نومه ـ قادرا على الانفصال عن محدودية الجسد يخرج بعيدا عن هذا الجسد ليتحرك ويعرف ويلتقى بالقوة الروحية بالمعرفة التى لا تتيحها له امكانياته المحدودة كبشر محدود بالحركة المحكومة فى المكان والزمان ٠٠ انه هنا قادر على كسر حاجزى المكـان والزمـان بمجرد نومه ، وانطلاقه ـ كقوة روحية ـ عبر الأزمنة ، وعبر الأمكنة ٠٠ فيمكن له أن يعرف ما مضى وما هو قادم ، ويمكن له أن يلتقى بأحداث سبقت وجوده على الأرض ، كما يمكن أن يلتقى بأحداث ستحدث بعد زوال هذا الوجود من على الأرض ـ وهى فكرة من الناحيـة الدراميـة طموحـة كل الطموح ٠٠ وقد استغلتهـا الحكايات الشعبية أوسع اسـتغلال ، بل ودخلت فى طب الموروث الشعبى العربى منذ المراحل الأولى لتكون هـذا الموروث • وأصبحنا نستعمل تعبير حلم الانسان للتعبير عن طموحه ، كما استعملنا لفظ الأحلام بمعنى الأمانى ٠٠ واستعملنـا أضـغاث بمعنى الطموحات الفاشلة ، أو الأمانى الكاذبة التى قد لا تتحقق لصـعوبتها ٠٠ واذا كانت الكهـانة لا يختص بهـا سوى الكهان ، كمـا أن الشعر لا يتاح الا لهؤلاء الذين ارتبطوا بالجن يوحون لهم بالكلام ، وكان الجنون خاطرا على فئة من الناس مسهم الشياطين فعاشوا بين عالمى الواقع والوهم ، فان الأحلام على عكس كل هؤلاء متاحة لكل انسان ، دون ارتباط بمركز اجتماعى ، أو وضع خاص يجعله قادرا على القول والتعبير ٠٠ ومن هنا كان لا بد من وجود المعبر أو المفسر الذى يؤول له معنى ما رآه ، لأنه بنفسه غير قادر على هذا الأمر لأنه يجهل معنى الرمز الذى يقف خلف الصور التى يراها فى رؤياه ٠٠ ومن هنا ظهر العرافون ، وحظوا بمكانة كبيرة عنـد العرب ، يذكر منهم المسعودى « الأبلق الأسدى ، والأجلح الزهرى ، وعروة بن زيد الأسـدى ، ورياح بن كحلة عراف اليمـامة » ٠٠ والعراف وان كان قادرا على تفسير رموز الأحلام الا أنه

كما يقول المسعودى (دون الكاهن) ، فالكاهن هو صاحب القدرة على تفسير الأحلام وتعبير الرؤيا ٠٠ وقد ألف المؤلفون الكتب العديدة فى تعبير الرؤيا وأصول الكشف عما فى الأحلام من رموز تدل على أحداث مستقبلية أو أحداث سالفة ، ويذكر ابن النديم فى الفهرست فى الفن الثالث من المقالة تحت عنوان « الكتب المؤلفة فى تعبير الرؤيا » أسماء عدة كتاب وعدة كتب اشتهرت فى هذا المجال منها كتاب ارطاميدروس ، وكتاب الفرفوريوس ، وكتاب أبى سليمان المنطقى ، وكتاب ابراهيم بن يكوس ، وكتاب تعبير الرؤيا لابن سيرين » ٠ كما يذكر أمر كتب فى هذا الميدان للغيربانى وابن قتيبة ٠٠ ولعل أشهر هذه الكتب وأهمها هو كتاب **ابن سيرين** الذين ظل يتناقل من جيل الى جيل الى يومنا هذا ٠٠ وكتاب ابن سيرين يتوافق مع رأيين لبعض الفرق فى الأحلام ورووا فى قول المسعودى فى الفصل الذى أشرنا اليه وهما كما قال : ومنهم من رأى ان بعض الرؤيا من الملك وبعضها من الشيطان ، وبالمثل هؤلاء بقوله تعالى : « (انما النجوى من الشيطان ليحزن الذين آمنوا) ٠٠ ومنهم من رأى أنها جزء من احدى وستين جزء من النبوة ، وتنازع هؤلاء فى كيفية الجزء وماهية » اذ يقدم ابن سيرين لكتابه بهذا القول الأخير ويقول : « أعلم وفقنى الله واياك الى طاعته أن الرؤيا وان كانت جزء من ستة وأربعين جزء من النبوة لزم ان يكون المعبر عالما بكتاب الله تعالى حافظا لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه ٠ خبيرا بلسان العرب واشتقاق الألفاظ ، عارفا بهيئات الناس ، ضابطا لأصول التعبير ٠٠ » ويحدد لنا منهجه بقوله : « فان الرؤيا قد تعبر باختلاف أحوال الأزمنة والأوقات وتارة تعبر من كتاب الله ، وتارة من حديث رسول الله ، وتارة تعبر من المثل السائرة ، وربما صرفت عن الرائى الى نظيره أو سميه ٠ وقد تؤول الرؤيا مرة من لفظ الاسم ومرة من معناه ومرة من ضده ٠ ومرة من اشتقاقه ، ومرة بالزيادة ومرة بالنقصان » ٠٠ نحن هنا اذن أمام الصورة التى تتحول الى لفظ واللفظ الذى يكشف عن سره من موروثه القديم ٠٠ وابن سيرين والمعبرين المسلمين يلجأون الى الموروث القرآنى اللغوى وما تلاه ، بمعنى أنهم يبدأون فى الكلمة من حيث القرآن تاركين ما سبق للكلمة من موروث قبل مرحلة استعمالها القرآنى ٠

وهذا يكشف بالطبع عن منهج التفسير القديم قبل نزول القرآن الذى كان يعتمد على المحتوى الأسطورى والموروث الشعبى الذى تحتويه الكلمة للوصول الى معنى ما ترمز اليه عند اطلاقها على الصورة التى تظهر للنائم فى أحلامه ٠٠ وهذا أيضا يؤكد أن القرآن الكريم قد نجح فى تخليص الكلمة فى موروثها الشعبى القديم ، وأنه أصل عند المسلمين العارفين بمعنى الكلمات القرآنية ودلالة ألفاظها ، هذا الموروث القرآنى الجديد لمعنى الكلمة ودلالتها ٠٠ ويورد لنا ابن سيرين بعض الأمثلة على التأويل من القرآن فيقول فى الباب الأول من كتابه : « فأما التأويل من القرآن فكالبيض يعبر عن النساء لقوله تعالى (كأنهن بيض مكنون) وكالحجارة يعبر عنها بالقسوة لقوله تعالى ثم قسمت قلوبهم من بعد ذلك فهى كالحجارة أو أشد قسوة) وكاللحم الطرى يعبر عنه بالغيبة لقوله تعالى : (أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه) وكالمفاتيح فانه يعبر عنها بالكنوز لقوله تعالى : (أتيناه من الكنوز ما أن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولى القوة) لأن الكنوز يتوصل اليها بالمفاتيح » الى آخر تحديداته المتعددة لرموز الكلمة المعبرة عن الصورة التى يراها النائم ٠٠ وهو يفعل نفس الشىء بالنسبة للتعبير من أحاديث الرسول أو من كلمات الصحابة أو من المثل السائر ٠٠ وكلها مصادر اسلامية لا شبهة فيها ٠٠ ومن هنا غدا فى الموروث اشعبى مترسبا ان المشايخ وحفظة القرآن هم الأقدر على تعبير الرؤيا وتفسير الأحلام ٠٠ كما ترسب فى هذا الموروث الشعبى أن أولياء الله الصالحين الذين تبحروا فى العلوم الاسلامية ، وفى التفقه بالقرآن الكريم تنكشف لهم أسرار ، ويتوصلون للمعرفة التى تغمض على الآخرين لقدرتهم على تعبير رؤاهم التى يرونها فى النوم ٠٠ وقدرتهم على ان تكون رؤيتهم هذه صادقة اذ يقول المسعودى ٠٠ « فمن كانت نفسه صافية لم تكد رؤياه تكذب كثيرا » وتقول مقدمة كتاب ابن سيرين « وكثيرا ما تحلق أرواح المؤمنين عند الخمود فى علياء السماء فيصدقها الله الرؤيا ثم تعود الى اليقظة ملمة بصفحات الغيب لا تلبث طويلا حتى

تتحقق » ٠٠ وهى نفس المقولة التى تنطبق فى الموروث الشعبى على الكهان ، فالكهان هم أصحاب الصلة المباشرة أو غير المباشرة عن طريق الوسطاء من الجن والشياطين ـ بالآلهة الذين يقضون الى هـؤلاء المتعبـدين المخلصـين لهـم بالأسرار ، ويطلعونهم على أحداث الغيب ٠٠

والحلم يلعب دورا هاما فى الموروث الشعبى العربى ، اذ يتقدم دائمـا لينبه الى الأحـداث ، ويؤثر الى مظان الخطر ، أو مظان الانتصار ٠٠ وهو بهذا يقدم راميـا للأحداث ويتيح الفرصـة للتفسير والتعليل لكثير من السلوكيات الغامضة التى وردت فى الحكايات الشعبية العربية القديمة والقريبة على وجه السواء ٠٠ ومنذ قصة سيدنا ابراهيم عليه السلام نجد النمروذ ، كما جاء فى كتاب العرائس للثعلبى : « يرى فى منامه كأن كوكبا طلع فذهب بضوء الشمس والقمر حتى لم يبق لها ضوء ففزع من ذلك فزعا شديدا ، ودعا بالسحرة والكهنة والقـافة ـ وهم الذين يخطون على الأرض ، وسألهم عن ذلك فقـالوا مولود ويولد فى ناحيتك هذه السنة يكون هلاكك وهلاك أهل بيتك على يديه ، فأمر نمروز بذبح كل غلام يولد فى تلك الناحية تلك السنة وأمر بعزل الرجال عن النساء ٠ فالحلم هنا موظف كفاتحة درامية لمولد البطل وهو هنا الخليل ابراهيم بحيث يحيط هـذا المولد بهـذا الجو الدرامى الفاجع ، ويخوض بمولده وأسرار هذا المولد فى بحر من دماء لأطفـال ٠ والرعب الذى يطـوف بالبيوت يمنع الرجال من الاقتراب من النساء ٠٠ ولكن الحلم رغم أنه يكشف برموزه وتأويل هذه الرموز عن الحدث القادم ، الا انه لا يستطيع أن يقضى على هذا الحدث وعواقبه ، وتتحقق النبؤة التى جاءت فى الحلم رغم المعرفة المسبقة بأمرها ، ويتكرر هـذا الحلم فى قصر موسى التى دخلتها فى رواية الثعلبى الكثير من الآثار الاسرائيلية ، وهو يروى قصة هذا الحلم بقوله : « ان فرعون رأى فى منامه كأن نارا قد أقبلت من بيت المقدس حتى اشتملت على بيوت مصر فأحرقتها وأحرقت القبط وتركت بنى اسرائيل ، فدعا فرعون الكهنة والسحرة والمعبرين والمنجمين فسألهم عن رؤياه فقالوا له يولد فى بنى اسرائيل غلام يسلبك الملك ويغلبك على سلطانك ويخرجك وقومك من أرضك ويبدل من دينك وقد أظلك زمانه الذى يولد فيه ، فأمر فرعون بقتل كل غلام يولد فى بنى اسرائيل ٠٠ » ورغم ان الحلم هنا لا يتحقق بكل منطوقه ، الا أنه كان منبها لمولد البطل وهو هنا (موسى) الذى يولد أيضا وسط بحر من دماء الأطفال تماما كمولد ابراهيم ٠٠ الا أننا سنجد هنـا أن الموروث اليهودى قـد دخل الى الحكاية الشعبية ليحور فى منطوق الحلم ، وان هذا المنطوق قد تسلل عبر الموقف الاسلامى الذى لم يجد غضاضة فى تأييد أصحاب الكتاب ضد الكفار ٠٠

والقرآن الكريم يحمل الينا اشارا تهامة الى الأحلام ودورها فى توجيه حيـاة الأنبياء ، ففى سورة الصافات تحكى الآيات من ١٠١ الى ١٠٧ حلم سيدنا ابراهيم فى ذبح غلامه تقول الآيات : « فبشرنا بغلام حليم ، فلما بلغ معه السعى قال يا بنى انى أرى فى المنام انى أذبحك فأنظر ، ماذا ترى قال يا أبت أفعل ما تؤمر ستجدنى ان شاء الله من الصابرين ، فلما أسـلما وتله للجبين ، وناديناه أن يا أبراهيم ، قد صدقت الرؤيا انا كذلك نجزى المحسنين ، ان هذا لهو البلاء المبين ، وفديناه بذبح عظيم » والقرآن الكريم هنا جعل رؤيا ابراهيم أمرا اليهيا صـادرا من الله ، فالحلم صادق والأمر نافذ ٠٠ فاذا ما هم بذبح ابنه صدر أمر العفو لأنه صـدع للأمر ، وحقق ما جـاءه فى الحلم من أمر ٠٠ والمـوقف الدرامى هنا يبدأ حين يعجز ابراهيم عن انجاب غلام وقد كبر فى السن فنذر ان ولدت امرآته ولدا أن يقدمه فداء وأسماه بالذبح ، فاذا كبر الغلام وغدا أمل أبيه وقرة عينه جاءه الأمر فى المنام بتنفيذ ما وعد به ، يأتى استسلام ابراهيم للأمر قمة فى المأساة ، ولكنها لا تنتهى نهـاية فاجعة لتكتمل العناصر المأسوية فى هذه الدراما ، اذ يأتى التوافق بين رغبات البطل ، ورحمة الله ، ليوقف مسـار النهاية المأسـاوية ويقدم الحل البـديل الذى هو الكبش أو الذبـح العظيم ٠٠ والواقع أن قصص الأحلام فى الموروث الشعبى العربى هى أقرب أنواع القصص الى المضـمون الدرامى بما هى صراع الانسان مع القدر ، وبما هى محاولة من الانسان للفكاك من قيوده التى تحد من معنى وجوده الانسانى الضيق ، وبما هى

تفسير وتمرد على عجز الانسان أمام القوى الفاعلة في وجوده والتي لا يملك سطوتها وقوتها وأهميتها ، ولا يملك أدوات ردها والتصدي لها الا من أعماقه الانسانية العظيمة ٠٠ كما انها أكثر هذه القصص اظهارا لقوى القدر ، ففي قصة الحلم تقف النبوءة بديلا عن الساحرات والجوقة والكورس في الدراما الاغريقية القديمة ، كما انها تطابق الاستخدام المسرحي لكلمة القدر والنبوءات الدرامية التي نشهدها مستخدمة في أكثر من عمل درامي لعل أشهرها أوديب التي ظلت العقدة الرئيسية فيها - حتى في الصياغات المتتالية للنص الاغريقي القديم - هي النبوءة التي لا بد أن تتحقق ٠٠ وفي كل قصص الأحلام التي يمتلىء بها الموروث الشعبي يلعب دور هذه النبوءة التي ترد في الدراما الاغريقية على السنة العرافين والسحرة والكهنة ٠٠ وقصة (النذر) الذي يعد بقتل البطل تتكرر في قصة عبد المطلب ونذره بنحر أحد أبنائه عند الكعبة لو رزق بعشرة نفر من الأولاد ، وخرج ليذبح عبد الله ابن عبد المطلب وهو أبو النبي محمد بن عبد الله ، ثم يرمي بالقداح ليتحقق الفداء بنحر مائه من الابل فداء لعبد الله ، ويرتبط مولد آخر الأبطال بالفداء - وان كان الدم المسفوك هنا هو دماء الابل ، لا الأطفال ٠٠ وهذا النذر مرتبط بقصة رؤيا ارتباطا متلاحما ٠٠ ذلك أن عبد المطلب حين ولى السقاية والرقادة أمر بحفر زمزم ، ويروى القصة ابن هشام في السيرة النبوية الجزء الأول عن ابن اسحق أنه روى سمعت عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه انه قال « قال عبد المطلب : انى لنائم في الحجر اذ أتاني آت فقال : احفر طيبة ؟ قال : قلت : وما طيبة ؟ قال : ثم ذهب عني ، فلما كان الغد رجعت الى مضجعي ، فنمت فيه ، فجاءني فقال : أحفر زمزم ٠ قال فقلت وما زمزم ؟ قال : لا تنزف أبدا ولا تذم ٠ تسقي الحجيج الأعظم ، وهي بين الفرات والذم ، عند نقرة الغراب الأعصم ، عند قرية النمل ٠٠ » وحين يهم عبد المطلب بحفر البئر كما أمر في رؤياه ، تعارضه قريش ، وتطلب أن تقاسمه اياها ، فيرفض ، ويوافق معهم على الاحتكام الى كاهن بني سعد هذيم ٠ فركب ومعه نفر من قومه ، وصحبه القرشيون من كل قبيلة نفر ٠ وفي أحد مفارز الطريق ينتهي ماء عبد المطلب وأصحابه (فظمئوا حتى أيقنوا بالهلكة ، فأستقوا من معهم من قبائل قريش ، فأبوا عليهم ، وقالوا أنا بمفازه ، ونحن نخشى على أنفسنا مثل ما أصابكم) ٠٠ فلما أشرف عبد المطلب وقومه على الهلاك أمرهم ان يحفر كل منهم لنفسه حفرة ويظل فيها ، فمن مات وآراه من به قوة ، حتى لا يبقى الا رجل واحد ضياعه خير من ضياع الجميع ٠٠ ويفعل القوم ما أمر به عم عبد المطلب ولكنه يثور على هذا الاستسلام العاجز للقدر ، فيأمر قومه أن يرتحلوا عسى أن يرزقهم الله ماء ، فاذا ما هم عبد المطلب بركوب راحلته انبعث الماء من تحتها في عين ماؤها عذب فكبر عبد المطلب وكبر أصحابه ، وشربوا ، ثم دعا القبائل من قريش أن تشرب ، فاعتبروا هذا قضاء له بأمر زمزم ، ووعدوا الا يخاصموه في أمرها أبدا ، ولم يذهبوا الى الكاهن بل عادوا أدراجهم من جديد ٠ وساعتها نذر عبد المطلب نذره الابن العاشر للآلهة ان رزق من البنين من يمنعونه ويدافعون عنه ٠٠ فارتبط الحدث الدرامي بالحلم ارتباطا قدريا واضحا ، فالأمر بحفر زمزم هو الذي أدى الى الاختلاف مع قريش ، ثم الرحلة والاقتراب من الموت عطشا ونذر عبد المطلب ، وفداء عبد الله آخر الأمر بواسطة القداح ٠٠ وسنلاحظ أن الكلمات التي وردت في حلم عبد المطلب قريبة جدا من أسجاع الكهان ، وقد وردت في موضع أخر من السيرة النبوية بشكل أخر ، اذ أنه حين أخبر قريشا بأمر الحلم قالوا « فأرجع الى مضجعك الذي رأيت فيه ما رأيت ، فان بك حقا من الله يبين لك ، وان بك من الشيطان فلن يعود اليك - فرجع عبد المطلب الى مضجعه فنام فيه ، فأتى فقيل له : أحفر زمزم ، انك ان حفرتها لم تندم ، وهي تراث من أبيك الأعظم ، لا تنزف أبدا وتذم ٠ تسقي الحجيج الأعظم ، مثل نعام حافل لم يقسم ، ينذر فيها ناذر لمنعم ، تكون ميراثا وعقد محكم ، ليست كبعض ما قد تعلم ، وهي بين الفرس الدم ٠٠ » وفي الرواية الثانية زيادة لفظية عن الرواية الأولى وان كان الأمر لا يخرج عن تثبيت حق عبد المطلب ونسله في زمزم وفي سقاية الحجيج ، وفي مكان الشرف من قريش بارتباطه بخدمة البيت العتيق ٠٠ وينبغي أن نتنبه هنا الى ان الحلم لا يقوم على الصور والرموز وانما

يقوم على الكلمة ، الأمر بالحفر ، ثم تكراره ، ثم الوعد بعطائه ٠٠ وفى كل الحالات لم يسبق الهاتف فى المنام هذا كله فى لفظ عادى ، وانما هو استعمل اللفظ المختار صاحب الدلالات والموسق بأحكام ، والملتزم بالسجع كلما أمكن ٠

والموروث الشعبى العربى الذى يدور حول الأمكنة الهامة يعتمد فى كثير من الأحيان على الرؤيا ، أو الأمر القدرى الذى يرد أثناء النوم ٠ وتحكى سيرة سيف بن ذى يزن عن أحلام الملك ذى يزن الذى أراد أن يهدم الكعبة وينقلها الى بلاده ، فاذا هى تعذبه ليغدو فى الصباح مريضا أشد المرض ويسأل وزيره يثرب فى الأمر فينبئه ان هذه نازلة من الله لأنه أراد هدم البيت فيعوذ ذو يزن عن عزمه فيشفى ولكن ما أن يرى البيت وتقديس الناس له حتى يعود الى نيته فيصيبه فى نومه ما أصابه أول مرة ، وتتكرر هذه الرؤى المفزعة ثلاث مرات حتى يتوب ذويزن ويعلن عزمه على الدخول فى دين التوحيد ، فيطلب من الوزير يثرب أن يبنى باسمه مدينة تكون مهجرا للرسول الذى تعد به كتب السماء ، تكفيرا عما أراد بالكعبة ، ويفعل الملك ذو يزن هذا فيبنى يثرب ٠٠ ويكسو الكعبة كما يأمره هاتف يأتيه فى النوم بالحرير ويزركش الكسوة بالفضة والذهب ٠٠

وقمة الحكايات الشعبية التى لعب فيها الحلم دورا هاما هى حكاية الصعب ذو القرنين الملك الحميرى الذى يحكى عنه وهب بن منبة فى كتابه التيجان عن أحلامه وتفسيرها ، وكان الحلم الأولى يوجهه الى التواضع وترك الكبر ، أما الحلم الثانى « قال وهب : ثم أنه رأى فى الليلة الثانية كأنه نصب له سلم الى السماء ، ورقى عليه ، فلم يزل يرقى حتى بلغ الى السماء فسل سيفه ثم علقه مصلتا الى الثريا ، ثم أخذ بيده اليمنى الشمس وأخذ القمر بيده اليسرى ثم سار بهما وتبعته الدرارى والنجوم ، ثم نزل بهما الى الأرض ٠ فلم يزل يمشى بهما وتبعته النجوم فى الأرض ، فأفاق فلما أصبح خرج الى الناس هائما لا يدرى ما هو فيه فاستنكر الناس أمره ٠٠ وفى الليلة الثالثة يحكى عن حلم رأى ذو القرنين نفسه فيه يأكل الأرض ويشرب البحار والمحيط حتى وصل الى طيبة وحماة سوداء لم تسغ له ٠ وفى الليلة الرابعة يحلم بأن الانس والجن أتوه حتى جلسوا بين يديه من كل أقطار الأرض وكذا البهائم والوحوش والطير والرياح ، فأرسل جمعا الى المغرب وجمعا الى الشمال وجمعا الى الجنوب ، وكذا فعل بالوحوش والهوام ٠٠ ويقول وهب « فلما أصبح غلب عليه هول ما رأى من الرؤيا الأولى والثانية والثالثة والرابعة فارسل الى أهل مشورته ووجوه قومه فجمعهم ، ثم قص عليهم ما رأى » واحتار القوم فى تأويل هذه الرؤى ويقول وهب « فهالهم ما سمعوا منه فقالوا له : نامت عينيك أيها الملك اجمع أهل العلم بالتأويل والنجم والكهانة والجبابرة من أهل الدين الأول فانهم يفسرون للملك جميع ما رأى ثم يقترح أحدهم عليه أن يعرض أمر أحلامه على نبى بنى اسرائيل موسى الخضر ٠ الذى يؤول له رؤاه بأن الله حذره من جهنم ، وأنه سينال علما لا يبقى معه ملك فى الأرض الا خلعه ويملك الأرض وما عليها ويركب البحار جميعا ويملك جزرها وأنه سخر لاخضاع الأرض لدين الله ٠٠ وتمضى أحلام ذى القرنين ومعها تفسيرات الخضر قبل أن يبدأ رحلته الى مغرب الشمس والى مطلعها ٠٠ والذى يهمنا هنا أننا عدنا الى الرموز المجسدة التى تحتوى الفاظها دلالات لا يدركها الا أصحاب التأويل والنجم والكهانة (والجبابرة من أهل الدين الأول) ٠٠ وهذه الاضافة هامة جدا لأنها تجعل تأويل الكلام مرتبطا كليا بالموروث الشعبى الدينى والاسطورى العالق بها ، والتى لا يدركها الا أصحاب العلم بها من (الجبابرة من أهل الدين الأول) ٠ ومن هنا كان حرص القرآن على أن يحل الموروث القرآنى محل هذا الموروث الشعبى القديم فى اللفظ صاحب الدلالات والتأويلات والرموز ٠٠

واذا كانت حكاية الملك ذى القرنين تحل مكانا هاما فيها ، فان سورة يوسف تمثل عناية القصص القرآنى بالحلم واستخدامه استخداما قصصيا رائعا « نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا اليك هذا القرآن وان كنت قبله لمن الغافلين » يوسف ٣ ٠٠ والقصة تبدأ بعد هذا المفتح بحكاية حلمه الذى جعل أباه يخاف عليه من غيره أخوته ، وقال تعالى « اذ قال يوسف لأبيه يا أبت انى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر

رأيتهم لى ساجدين ، قال يا بنى لا تقصص رؤياك على أخوتك فيكيدوا لك كيدا ان الشيطان للانسان عدو مبين » الآيات ٤ و ٥ من سورة يوسف . فمحور القصة هو هذا الحلم الذى أثار خوف أبيه عليه من أخوته ، ويصدق خوف الأب ويغدر الاخوة بأخيهم ، ثم تسوقه الأقدار الى مصر ليباع لعزيز مصر المتولى خزائنها ، الذى يقول لامرأته وهو يسلمه اليها ، كما جاء فى الآيات ٢١ ، ٢٢ من نفس السورة : « وقال الذى اشتراه من مصر لمرأته أكرمى مثواه عسى ن ينفعنا أو نتخذه ولدا وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون ، ولما بلغ أشده أتيناه حكما وعلما وكذلك نجزى المحسنين » .. وفى الرؤية الأولى حكم الله — ليوسف بالتفوق ، وفى الآيات السابقة أن الله علمه تأويل الأحاديث ، أى مكنه من معرفة رموز الكلمة ليؤل معنى الرؤى وتأويلها وآتاه بهذا الحكمة والعلم .

ويأتى دور هذا العلم عندما يدخل يوسف السجن بمؤامرة امرأة العزيز وهناك يعرض عليه رفيقان .. فى السجن رؤياهما « تقول الآيات ٣٦ ، ٣٧ من سورة يوسف : « ودخل معه السجن فتيان قال احدهما انى أرانى أعصر خمرا وقال الآخر انى أرانى أحمل فوق رأسى خبزا تأكل الطير منه نبئنا بتأويله انا نراك من المحسنين ، قال لا يأتيكما طعام ترزقانه الا نبأتكما بتأويله قبل أن يأتيكما ذلكما مما علمنى ربى انى تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالآخرة هم كافرون » . ويجد يوسف فى هذه الحادثة فرصة ليعظهما ويدعوهما الى دينه مؤكدا لهما بهذا أن ما أوتيه من علم بالتأويل انما هو من عند الله الحق الذى علمه الحكمة والعلم والتأويل ، ثم يؤول لهما رؤياهما بقوله : فى الآية ٤١ : « يا صاحبى السجن أما أحدكما فيسقى ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضى الأمر الذى فيه تستفتيان » .. ثم يطلب من صاحب الخمر أن يذكره عند صاحبه حين يصبح ساقى الملك ، وينسى هذا الى حين ، ولكنه يتذكر زميل السجن الذى يعرف فى تأويل الأحلام حين رأى الملك رؤيا ولم يجد من يفسرها له ، تقول الآيات من ٤٣ وما بعدها : « وقال الملك انى أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخرى يابسات يا أيها الملأ افتونى فى رؤياى ان كنتم للرؤيا تعبرون ، قالوا أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين ، وقال الذى نجا منهما وأدكر بعد أمه انا أنبئكم بتأويله فارسلون » .. ويفسر يوسف الحلم بأنه ستأتيهم سبع سنوات مخصبة تليها سبع عجاف تأكل ما يوفرونه فى السنوات السبع الأول ، التى نصح أن يخزن محصولها لمواجهة السنوات العجاف .

وحين يرسل اليه الملك يأبى الا أن يبرأ من التهمة التى الصقتها به امرأة العزيز ، والشائعات التى أطلقتها حوله نسوة المدينة ، وما أن يسأل الملك النسوة حتى يبرئنه ، وما أن يسأل امرأة العزيز حتى تعلن أنه برىء وانما هى التى راوته عن نفسه ، وانها ما كانت لتخونه وهو فى غيبته وانه لمن الصادقين . ويستخلص الملك يوسف لنفسه ويمكن له فى أرض مصر ، ويستقدم يوسف اخوته ، وتتحقق كل نبوءاته ، ثم تدور الأحداث حول انتقام يوسف لنفسه من أخوته ، واذلاله لهم حتى عرفوا قدره وجاءوه مستغفرين ، تقول الآيات ٩٩ و ١٠٠ « فلما دخلوا على يوسف أوى اليه أبويه وقال أدخلوا مصر ان شاء الله آمنين ، ورفع أبويه على العرش وخروا له سجدا وقال يا أبت هذا تأويل رؤياى من قبل قد جعلها ربى حقا وقد أحسن بى اذ أخرجنى من السجن وجاء بكم من البدو من بعد أن نزغ الشيطان بينى وبين أخوتى ان ربى لطيف لما يشاء انه هو العليم الحكيم » .. وهكذا يرفع يوسف أبويه الى عرش مصر ويمكن لأهله فى أرضها ، ويتولى هو شئونها وملكها جميعا .. والحلقات فى القصة متصلة تبدأ بنبوءة تظهر فى حلم ، ثم تتحقق النبوءة ويصدق الحلم ، وتترابط حلقات القصة بنبوءات أخرى تحرك الحدث من مرحلة الى مرحلة لترفع الطفل المشترى بالمال الى مصاف الملوك .. فالقوة الالهية هنا تحل محل القدر حلولا كاملا .. ولكنها قوة عادلة لطيفة تقف الى جوار المؤمن ، فتبشره فى طفولته بما سيصيب من مجد ، ثم تسوق له الأحداث والمعرفة والتيارات العاطفية المختلفة من عطف العزيز الى اشتهاء امرأة العزيز، الى عرفات صاحب الخمر ، الى حيرة الملك ، الى نبل النساء وشهامة امرأة العزيز لترفع من قدره

ومن شأنه ، وفى المقابل تسوق غدر الاخوة له مره وبأخيه الأثير مره ، كما تسوق له السنوات المثمرة والسنوات العجاف ليلى من المجد ما يشاء وقد أنجته القدرة الالهية المساندة له من كل العثرات حتى تتحقق النهاية السعيدة ..

والواقع أن قصة يوسف فى القرآن وهى من « أحسن القصص » تحدد المنهج الذى سارت عليه القصة العربية بعد نزول القرآن الكريم .. تحدد الاله ، أو القوة المتحكمة فى الانسان ، التى هى بديل فى التعاطف الكامل مع البطل ، ما دام البطل مؤمنا بالله موحدا به ، ساعيا الى نشر دينه والقضاء على من يكفرون به .. فليس هناك صراع بين هذه القوة وبين البطل ، وحتى تلم به النوائب ويدخل السجن نجده يدعو السجناء الى دين الله ، وحتى حين يأتى الفرج وتتيح له الفرصة أن يخرج من السجن لابد له من طلب اعلان براءته الكاملة مما لفقته له عناصر الغدر فى القصة من تهم .. وحين تتاح له الفرصة لينتقم، لا ينتقم وانما هو يبر بأهله ويجازى سيئاتهم باحسان . والعلم والتأويل أسلحة يتسلح بها البطل فى القصة لتساعده على تحقيق انتصاره من مرحله الى مرحله ، ولكنها أسلحة غير مكتسبة، بل هى أسلحة ممنوحة من عند الله كجزء من مساندته للبطل .. فلا مجال للمأساة هنا ، والتصاعد الدرامى محكوم دائما بأن الصدام بين الانسان والله لن يقع ، لأن الله فى صف البطل ، ولأن البطل متفان فى طاعته لله .. وسنجد مصداق هذا المنهج الدرامى فى سيرة سيف بن ذى يزن ، حيث تآمر عليه كما تآمر أخوة يوسف عليه ، وسوف ترميه أمه فى الفلاة ليموت ، كما رمى يوسف فى البئر ، وتقف المخلصة مقابل رمز الذئب المتهم البرىء فى قصة يوسف ، ثم ستتقدم القوة الالهية لتعطى سيف بن ذى يزن كل الأسلحة المعاونة له فى الانتصار على من لا يعرفون الله أو الكفرة ، وهم هنا سكان وادى النيل من الحبشة وحتى مصر .. فتقف الى جواره الجن المؤمنة ممثلة فى عاقصة وعيروض ، وأولياء الله الصالحين ممثلين فى الشيخ جياد والشيخ دياب ، والسحرة المؤمنين أصحاب السحر الأبيض كبرنوخ الساحر ، وأخميم الطالب ، ويقف الى جواره أيضا الكهنة الصالحون والحكماء كالحكيمة عاقلة ، أم الملكة جيزه ، وترصده باسمه الأسلحة المعاونة ، مكتوبة باسمه من أول القدر كاللوح المطلسم والسوط الذى يقتل الجن والانس ، وسيف آصف بن برخيا وزير الملك سليمان ، والطاقية التى تخفيه والجراب الذى لا ينفذ ما يطلبه من زاد . وكلها أسلحة يحصل عليها اذا تلا اسمه وحسبه ونسبه ، فهو يحصل عليها بقوة الكلمة ، وهى صورة من عند الله من أول الزمان لا يحصل عليها غيره .. ثم هو آخر الأمر يستولى على ملك مصر ويعتلى عرشها .. وعلى الرغم من ان الحلم لا يشكل عصب الحدث ، أو بمعنى آخر لا يشكل القوة الالهية الموجبة والحامية ، الا أن النبوءات التى ينطق بها أعداؤه من الكهنة مما يجدون فى الكتب القديمة ، وأصدقاؤه من أولياء الله الصالحين ، تمثل هذه القوة القدرية القاهرة التى تحميه وتوجه خطاه ، وتؤكد له فتح الأرض أمام الدين الحنيف ، دين التوحيد ، وهزيمة النجوم والاوثان .. وسنحس أن العمل القصصى هنا قد سار فى دفقات متتالية ، ولكنها متصلة ، وأن وقوع البطل فى مأزق انما هو تمهيد لكسب جديد يحصل عليه بخروجه من هذا المأزق سالما ، وأن النهاية السعيدة لا بد منها ، وأن الموت حين يأتى البطل ليس موتا فاجعا ، وانما هو موت طبيعى مما يحل بالبشر عامة بحكم كونهم بشرا ولا يأتى فجأة لسبب مأسوى فاجع ..

وفى الآية الأخيرة من سورة يوسف : « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب ما كان حديثا يفترى ولكن تصديق الذين بين يديه وتفصيل كل شىء وهدى ورحمة لقوم يؤمنون » والقصة تساق لهدف محدد ، وهو أن يتعظ أصحاب العقول ، بالمؤمن منصور ومؤيد ، ولا بد لكلمات الله أن تنتصر ولا بد لرسله وللمؤمنين به أن يصلوا الى بر الأمان . والقصة بعد من الموروث القديم لأنها تصديق وتفصيل لحديث معروف ، ولكن هنا جاء رحمة ، أى أن السياق القصصى قد صفى هذا القديم من كل ما يصرفه عن الهدف والغاية ، وقدمه فى صياغة قرآنية هى (أحسن القصص) ، وهى المثل الذى يجب أن يحتذى فى صياغة الموروث الشعبى صياغة جديدة .. فالمفهوم الاسلامى قد دخل هنا بطريقة عملية

تطبيقية ، وقد رأينا أنه احتذى بعد هـذا فى صيـــاغة الموروث الشـعبى القصصى فى السير الشعبية وغيرها ، وكان مثلنا الذى قدمناه هو سيرة سيف بن ذى يزن ٠٠ أن الحلم وأن مثل كلمة القدر فى كثير من الأحيان ، الا أنه فى الغالب الأعم يجد رموزا هامة فى الحياة النفسية لمن يحلم ٠ وقـد تكون هـذه الحياة النفسية تضـطرب الخوف أو القلق أو الطمـوح ولكنها لا تتكشف الا بالرموز التى تحيل اليها الصور ، أى بترجمـة الصـور الى كلمة ، ثم استحياء موروث الكلمة وتراثها الشعبى القديم ، لتعيد ترجمة الكلمة الى معنى واضح يكشف عن الحياة النفسية التى تبرز من خـلال الحلم ٠٠ وبهذا يمثل الحلم أداة هامة فى العمل الدرامى عامة ، وقد قامت مدرسة التحليل النفسى منذ البدء على هذا المعنى ، ثم تطورت عطاءاتها حتى أصبح هذا المعنى أداة فعالة فى أيدى نقاد الأدب ودراسيه ، باعتبار العمل الأدبى انما يتم فى حالة تشبه حالة الأحلام ٠٠

وأيا كان الأمر فان البـاطن والموروث الذى تجسده الكلمة هو العنصر الرئيسى والفعال فى دلالات الأحلام الواردة فى الأعمال العربية الشعبية بالذات ، وهو أيضا عنصر فعال فى تحريك العمل الدرامى وخلق تراكماته الفنية ٠٠



من حفلات العرس في اليمن

ستيد طنطاوي عبد السلام

حفلات العرس في اليمن ممارسات وطقوس واغاني ورقصات ، وأزياء وحلي تعطى لحفل العرس بهجة وطابعا خاصا وتبدأ تلك الاحتفالات منذ البدء في خطبة العروس للعريس .

وتبدأ طقوس اعلان الخطبة بأن تجتمع أسرة العروسين من أجل الخطبة في احتفال كبير يتخلله ضرب النار واطلاق الزغاريد لتعلن لأهل المنطقة بداية حفلات العرس واعلان الخطوبة وفي هذه المناسبة يعطي العريس لأهل العروس زلسط (نقود) تعبيرا عن تقديره لدخول بيت العروس (دخلة البيت) وتوزيع تلك النقود على أخوات العروس وأمها .

الخطبة :

والأب في الظاهر هو الذي يقرر شئون الزواج ولكن الحقيقة أن النساء هن اللاتي يقمن بعقد الزواج ، فالشاب يعلق أهمية كبرى على رأى أمه وأخواته لأنهن يعرفن الزوجة المقترحة فهو لا يراها الا في يوم العرس عندما يرفع عن زوجته الحجاب فيكون ذلك هو أول مرة يرى فيها زوجته .. أما الفتاة فالزوج غير مجهول بالنسبة لها فهي قد رأته قبل ذلك من خلف الباب أو من وراء الشباك بل لعلها قد سمعت صوته وهو يقول (الله) حين يصعد درجات السلم ... أما اذا كان قد تزوج قبل هذا فانها ستعرف تفاصيل حياته الخاصة من ثرثرة النساء وفي مجالس الحريم .. وهكذا يتوقف الزواج على مدى حكمة نساء الأسرة .

واذا أعجبت العروس العريس يذهب العريس مع عائلته وعائلة العروس الى شيخ القرية لقراءة الفاتحة وعقد القران بينهما .. ودائما يحتفظ قاضي أو شيخ القرية بعقد القران .. حيث أن تكاليف الزواج باهظة جدا فالزوج يدفع الى زوجته مهرا خالصا لها ويتعهد بتقديم مبلغ معين من المال اذا طلقها ..

ثم تحدد العروس موعد العرس وغالبا يكون يوم الخميس ..

(العرس) حفل الزفاف :

بعد الخطبة وقراءة الفاتحة والفترة التي تحددها العروس تقوم أسرة العروس بدعوة أقاربها من القرى الأخرى وتسمى هذه الدعوة أو الرسالة (بالطلب) ويحدد فيها موعد العرس .. ويحضر الضيوف من القرى الأخرى المجاورة والبعيدة من أجل هذا العرس واذا لم يحضروا فعليهم بالاعتذار وأن لم يعتذروا « فيحقوهم » أهل الدعوة ويجلسون جلسة عرب عند شيخ القرية كما يحكم بينهم بطلي (رأس غنم) أو أى شيء آخر .

ويأتي الضيوف في صباح يوم العرس ويسمى الضيوف (العروة) ويكون في استقبالهم أهل

القرية فيرحبون بهم بضرب النار والرصاص والزغاريد من النساء ٠

ثم « يسنبون » يقفون فى ساحة واسعة تسمى ساحة العرس ويتم فيها تبادل طلقات الرصاص ثم ينقسمون الى صفين صف لأهل القرية وصف آخر للعروة (الضيوف) ويسنب (يقف) أحد الشعراء من الضيوف ليلقى قصيدة طويلة تسمى (بالحال) ويصحب هذه القصيدة مدح العروس وأهل القرية جميعا وحسن الضيافة لهم ٠ وبعد أن ينتهى من القاء قصيدته (الحال) يتبعه شاعر من أهل القرية (الصف الآخر) ويلقى قصيدته (الحال) ويصحب هذه القصيدة الترحيب بالضيوف (العروة) ويظلون على هذا الحال الى وقت صلاة الظهر وعند فراغهم من القاء القصائد يقوم الضيوف (العروة) بضرب النار مرة أخرى ولكن بشكل كثيف ٠٠

وبعدها يقوم عازف الطبل والمزمار بعزف مقطوعات من الموسيقى الشعبية اليمنية ويقوم أحد الأشخاص بالرقص فى وسط الدائرة ويمسك برشاشه وممكن يزامله فى الرقص فرد آخر أو فردين أو ثلاثة ٠

ويقوم الرجال بالرقص ويشكلون حركات غاية فى الجمال بالأرجل ٠٠ ثم يمشون مع الطبل والمزمار الى قرب المسجد ليصلوا الظهر ٠ وبعد الفراغ من صلاة الظهر يذهبون الى بيت العروس أو العريس حسب اتفاقية الطرفين للغداء ٠٠ ويوجد فى كل قرية خدم يسمون (بالعزامه) الذين يقومون بتجهيز الغداء اليمنى ٠ وعند الانتظار للغداء يمر على الضيوف فرد وبيده صينية كبيرة فيها كاسات من « المرثة » الشوربة وتكون مركزة ويقوم بتوزيعها على الضيوف ٠٠ ويجهز بعد ذلك ديوان كبير للغداء يقدمون فيه الوجبات اليمنية مثل العصيدة — الهريش — السلته — والسبيا — الملوح — حليب مع البسباس كبيرة يمكن أن يوزع لكل مجموعة جزءا أو لكل مجموعة صينية حسب امكانية العريس ويأتى اللحم دائما فى آخر الطعام ٠٠

ويكون الأكل دائما فى طنـاجر من الفخار للاحتفاظ بدرجة حرارة عالية لأطول فترة ممكنة ٠

يأتى بعد ذلك الحلو وتسمى بنت الصحن ، وهى عبارة عن صينية كبيرة بها شرائح من الجلاش الرقيق فوق بعضها ثم تدخل الفرن وتسوى الى أن يحمر وجهها ثم يضع على وجهها عسل نحل بلدى وسمن بلدى ثم يأكلها الضيوف بعد ذلك بالأيدى كما يوجد نوع آخر مثل المهلبية المصرية ٠

وبعد الأكل يشربون اللبن الحليب أن وجد والشاهى (الشاى) وممكن أن يشرب الشاهى عدة مرات ٠ ثم يستعدون لزفاف العروسة (الحريو) الى منطقة معينة خارج القرية وعند الزفاف بالعروسة (الحريو) يرددون الزوامل الشعبية ٠

ولعل المدلول اللغوى للزوامل يشكل بعض جوانب تعريفه فالأزمل فى اللغة الفصحى هو الصوت المختلط من عدة أصوات ، أو بمعنى آخر العدو المتمايل كسرعة الاعراج ٠ وقد يتسع مدلول التمايل على النماذج كصورة للمكثرة ٠٠

فالزامل انتاج جماعى روته أجيال عن أجيال ولا يشكل « البداع » الا أقل أجزائه فى المناسبات الطارئة ، غير أن أغلبية الزوامل شهيرة التداول مجهولة القائل ٠٠

ويبدأ أهل العريس بالترحيب بالضيوف فيقولون :

يا مرحبا واهلا وسهلا
بالضيف ذى جانا عنيه

ويؤديها أهل العريس بالتجاوب بينهم ٠٠

ثم يردد عليهم الضيوف الى كرم أهلها ٠

دام السرور يا سيد الأعراس
جينا لكم بالعين والراس

ثم يردد صوت آخر بأداء آخر جماعى ٠

نبسبس الرقص بسباس
نكسكس الزرب كسكاس
ما بين بكعه وذراس

والبسباس هى الشطة عندنا فى مصر أى نجعل الرقص مثل الشطة حامى ٠ ونفتت الأرض تحت الأرجل من قوة الرقص أى نكسكس الزرب كسكاس ٠

كما يذهب مجموعة من الرجال لاخراج العروسة من بيت أبيها للاحتفال بها ، تتقدمهم مجموعة من النساء الصبيتيات وتردد النساء ٠

ساعة الرحمن ذا الحين
والشياطين غافلين

أخرجى من بيت السلطان
وأدخلى فى بيت الامام

أطلعى يا سيد الأغصان
بالسلامة والهنا

ويقال لها عدة ترانيم أخرى تبدعها التجمعات الأفراحية ٠

ولليمنيات وجوه ممتعة شاحبة وملامح متناسقة ، ويستعملن أصباغا كثيرة ٠٠ ولا يكتفين بالأحمر للشفاة والخدود والأظافر بل الكحل أيضا الذى يجسم الحواجب ٠ وتوضع نقطة دقيقة تحت الفم وعلى الجباه وخاصة العروس حيث تقوم بكامل زينتها وقت عرسها ويقوم بتزيينها صديقاتها ٠٠ أما اليدان والقدمان فتزينهما جدائل سوداء فى شكل اكليل من الزهور والخضرة كقفاز من الدانتلا بل أن بعض النساء يرسمن أشكالا تزين صدورهن وتنزل الى ما بين النهدين ولكن هذه « النعمة » لا يعرفها الا الزوج والطبيب ٠٠

فترتدى العروس ثوبا طويلا من القماش المذهب ٠ وتغطى رأسها بأغصان مجدولة مغشاه بالقماش الأسود وتغرس المرأة التى تشرف على تجهيز العروس أزهارا ومجوهرات فى شكل شبيه بالتاج وتتم زينة العروس بالشبكة التى قدمها لها العريس وتكون من الذهب الخالص (البندقى) عيار ٢٤ ويكون طقم كامل وهو الحلق والأساور والخواتم والعقد وأحيانا يقدم لها حزام من الذهب أن أمكنه ذلك ٠ وكانت العروس فى الماضى يأتى لها العريس بشبكة من الفضة (المخلاص) أى من الفضة الخالصة ٠ وكان يصنع هذا الحلى اليهود اليمنيون ويقيمون الآن بمحافظة صعدة ومشهورون الى الآن بصناعة الحلى اليمنية ٠ وتدخل النساء فى مجلس العرس ٠ وتتحدث كل واحدة همسا مع من تجاورها وبعضهم يأخذ القات أو تدخن المداعى ٠ ٠

وقد تقول بعض الجريئات شيئا يهز فتطلق النساء من حولها صرخات الدهشة والعجب ٠٠ « يوه ٠٠ يا أختى » ! مع اخفاء وجوههن ٠٠ انهن يتكلمن قليلا ولكنهن يرقصن كثيرا ٠٠ ويفسح المجال فى الوسط بكل صعوبة وتقف مغنية فى يدها الدف ثم تنهض امرأة وتدعو احدى زميلاتها ويرقصن اثنتين اثنتين أو ثلاثة ثلاثة وأحيانا ربعة وتتقدم الراقصات ويدرن وينثنين طبقا لنظام يبدو لأول وهلة رتيبا مملا ٠٠ ولكنه لا يلبث أن يصبح ساحرا فاتنا عندمايتعود عليه الانسان ويعرف دلالاته وتخفض النسوة طرفهن ولا يبتسمن ويمسكن منديلا بيد وطرفا من الثوب وبالأخرى تمسك يد زميلتها فى الرقص ٠٠ ويكمن فى الرقص فى الأوضاع المعقدة للقدمين اللتين تنتقلان على الأرض بجمل راقصة ٠٠ وفى حركات الأرداف ٠٠ ونساء اليمن نحيفات ٠٠ طريات العود ٠٠

ويخرج أهل العروس والعريس والضيوف الى منطقة معينة خارج القرية يرددون الزوامل الشعبية وكذلك الرقصات الشعبية اليمنية على صوت الطبل والمزمار ٠

ويقفون فى منطقة معينة فى الجبل ويقومون بوضع أهداف صغيرة بعيدة عن المكان لاقتناصها بالرشاشات ويتسابق الناس جميعا فى اقتناصها ويجب عليهم اسقاط الأهداف جميعا مهما تكلف الأمر ويبقون على هذا الحال حتى الساعة الثانية أو الثالثة عصرا ٠

ثم يذهبون الى بيت العريس ويتناولون القات ويدخنون المداعى فى الديوان ، والديوان هو مكان كبير مفروش بالسجاد والمساند على الأرض ويتسع لحوالى مائة شخص أو أكثر ٠٠ وفى جلسة القات يقوم المداح ومعه زميله بمدح العروس فى الديوان وأحيانا يأتى المزمار فى الجلسة وأن لم يوجد المداح أو المزمار فيسمعون من شرائط الكاسيت أغانى الأفراح ويرقصون عليها ٠٠ ويبقون على هذا الحال الى قبل المغرب عند خروج العريس للغسل والتمشيط فيرددون ٠٠

الا يا طائر السعد قدامى تنشر
ويا هذا المشركس الا تسلم من الشر

وبعد صلاة المغرب يأتي العريس وهو يلبس الزى الرسمى اليمنى وهو عبارة عن « زنة » (جلباب) لونه أبيض وفى وسطه حزام عريض مزركش به « جانبيه » خنجر وفوق الزنة (كوت) جاكت أسود وعلى رأسه لفافة بيضاء وبها الريحان والياسمين لتعطى رائحة ذكية • ويدخل العريس الى الديوان ومعه الضيوف الى المجلس الكبير فى الديوان حيث تؤدى الرقصات الشعبية اليمنية وأشهرها رقصة « **البرع** » وبعد ساعة تقريبا يشعلون المشاعل على سطح بيت العروس • **ويدخل أشخاص يحملون صواني بها الشمع ، ومع الشمع بيض مزخرف بزخرفة شعبية وحبوب اخرى مثل القمح والملح والشعير ، والشمع يكون مثبت على قاعدة من الجبس (الحصى) ثم يدخل شخص يحمل الحناء ويقوم شخص بوضع الحناء للعريس وتكون الحنة فى بطن اليد اليسرى أو آخر عقله من الأصبع الصغير للعريس فى نفس اليد •• وفى نفس الوقت يقوم الحاضرون بالغناء للعريس ••**

وفى نفس الوقت تدخل **طفلة صغيرة** الى بيت العروس تحمل على رأسها الحناء ويجب على العروس أن تحنى يدها وبعد أن ينتهى العروس (**الحريو**) من الحناء تبدأ (البالة) •• والبالة هى لعبة البالة أو حلة البالة من فنون الأفراح والأعراس • فالبالة فن أصيل تلعبه كل منطقة باليمن فى المناسبات وبالأخص الأعراس وقد تختلف أصوات الأداء من منطقة الى أخرى ومن لعبة الى ثانية فى المنطقة الواحدة لكن البالة لا تخرج عن المفهوم العام والشكل العام فهى لعبة رجالية قد تشارك فيها المرأة **كمساجلة انشادية** فقط لا كلامية فى الخلقة •• وهذه الحلقة تتكون من الشبان ذوى الأصوات العالية وذوى الحركات السريعة للدوران عند خاتمة الانشاد • **أما الشعراء الذين يتساجلون الأقاويل فيأتون من جماعة النظارة فى المجالس** وبعد الانشاد يعود كل شاعر الى مكانه لكي يدخل آخر وقد يطول هذا الترداد حتى يدخل شاعر آخر فمثلا فى ناحية **الحداء بمحافظة ذمار** ينقسم الناس الى صفين ثم يبدء البالة أحد الحاضرين بلحن معين ويختلف لحن البالة من قرية الى أخرى كما ذكرنا من قبيل حيث يبدأ بلحن يختاره البادىء لبالته **ويختار حرفين فى نهاية كل بيت وعادة ما تكون البالة من بيتين** وبعد أن ينتهى من القاء بالته يرددها الصف الآخر ويتكون من نحو عشرين أو ثلاثين رجلا تردد هذه المجموعة وتقول :

يا بالة الليل يا بالة
ويا الليـــل بـــال

يا بالة الليل يا بالة
عـــلى كل بالـــة

يا بالة الليل يا بالة
عـــلى كل بـــال

ثم يخرج شاعر آخر من الضيوف يفتتح المساجلة أو المشاعرة فيستهل أبياته بالاشادة بالعريس واهله وبالأخص والده ويقول : ــ

ابدع بذى لاح براقة
وغيثيـــه ســـكب

وامسوا يسقوا بسيلة
فى الجبـــود والجرب

وأخدم حريو السعادة
جعـــد رأســـه كثب

وأبـــوه زين المجالس
وابن زين العـــرب

ويردد بعد ذلك الصفين بالبالية ••

يا بالة ويا ليل بالة
يا حـــلا كل بـــالة

فتردد هـذه البالة بعدة الحان كما يقول الشاعر بنفس لحنه في القصيدة ويقول شاعر آخر وسط الحلقة ويأتى بقصيدة أخرى بنفس الحرفين الآخرين من القصيدة الأولى ، وهكذا يتنافس الشعراء فى البالة تنافس ودى فى الشعر وممكن تصبح معركة بدون سلاح وتستمر البالة حتى وقت الفجر أحيانا •

وفى اليوم الثانى يخرج أهل القرية والضيوف الى خارج القرية ويواصلون التنض فى الجبل حتى وقت الغداء وبعد الغداء يتناولون القات مع

المداعى ويقوم المداح بالمدح للعريس وفى المغرب يقوم الأهل والضيوف بمساعدة العريس بالزلط (الفلوس) وتسمى هذه العادة (بالرقد) ..

وبعد جمع الأموال يقوم العريس بعد العشاء بزفه بالطبل والمزمار واشعال المشاعل فى الزفة للاضاءة ويقوم الضيوف والأهل بضرب النار والجوريح (طرقعة الأصابع) وتظل هذا الزفة الى بيت العريس أن كان له بيت مستقل به . أما اذا كان يتزوج فى منزل العائلة فيزف داخل المنزل وتأتى له العروس وسط أهلها ، أو يذهب العريس الى بيت العروس ويأخذها ويذهب الى منزل أسرته .

ويردد بعد ذلك أهل العروس والعريس الزوامل ترحيبا بضيوفهم فيقولون :

يا مرحبا وهلى وسهلى بالجيوش الزاحفة
ما نحن عند الشديد والنوايب

يا ذى مالكتونا صفة مشرق ومغرب ناصفة
من مثلكم شل المشارق والمغارب

وهكذا تستمر احتفالات العرس وتنتهى بفرحة الانسان بالحياة ، حياة جديدة لعروسين فى تكوين أسرة جديدة لحياة سعيدة .



● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليره لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) اربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

فنون الفرجة

وعربة "غبن" الشعبية

إنصار عبد الفتاح

الأراجوز شكل هام من الأشكال المسرحية العربية :

ان كلمة قراقوز كلمة تركية مركبة من (قرة) وتعنى باللغة التركية (أسود) (وقوز) وتعنى عين أى أسود العين ، ويفسر البعض العين السوداء بأنها العين المتشائمة التى ينظر الأراجوز من خلالها للواقع بتشاؤم بعين ناقدة رافضة للمواصفات الاجتماعية ، والبعض يعتقد أن الأراجوز شخصية غجرية والبعض الآخر يعتقد أن الأراجوز هى تحريف لكلمة (قراقوش) وهو اسم بهاء الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين الأيوبى ، وبغض النظر عن اختلافات وجهات النظر حول نشأة وتاريخ وتعريف الأراجوز فنحن مهتمون هنا بالأراجوز كدراما شعبية والعمل على احيائه من جديد من خلال تجاربنا المسرحية والمعملية .

وشخصية الأراجوز شخصية ساخرة لاذعة لا يخدعه أحد وهو معلق على الأحداث وهو تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربى . أنه الانسان الفقير الذى كثيرا ما يقع فى مواقف صعبة ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا وتنطبق عليه كلمات مكسيم جوركى التى قالها فى البطل الشعب الروس (بتروشكا) أنه ينتصر على الجميع وعلى كل شىء .

كذلك ينقد الأراجوز النقد العملى ذاته شيخصيات تستحق النقد مثل : —

الصفيق : الذى يستغل كرم الأراجوز .

المدلس : الذى يظن أنه بوسعه أن يخدع الأراجوز .

الغبى : الذى يحاول الأراجوز أن يعلمه شيئا

هؤلاء وغيرهم يتناولهم الأراجوز بالعرض على أنظار الناس محاولا — أولا — أن ينصحهم ويصلح حالهم فاذا ما عجز تولت العصا مهمة التعامل معهم وسط ضحك الجمهور وموافقته التامة على ذلك .

والصفيق والمدلس والغبى والمرأة بنت البلد وغيرها من الشخصيات هى مكونات الكوميديا المرتجلة وهو تكوين خصائص المسرح الارتجالى والتى تتشابه مع الكوميديا الايطالية والكوميديا (ديلارتى) .

ويتميز الأراجوز الشعبى بصوت حاد ينفرد به عن بقية الشخصيات المشتركة ، ويعتمد فى ذلك على وضع زمارة خاصة فى قمة نهاية حلقة تسمى « الأمانة » تساعد على اخراج هذا الصوت ، مع استخدامه أيضا لصوته الطبيعى ان كانت هناك شخصية أخرى تتكلم ويغير من صوته ليناسب النساء والرجال .

والأمانة عبارة عن قطعتين من النحاس تم ربطهما بخيط من الصوف أو القطن ، ويقوم

بالعرض فى الغالب لاعب واحد يغنى ويمثل ويلعب العرائس ، ويعاونه شخصية تسمى « الملاغاتى » الذى يعتبر عنصرا هاما مع الأراجوز حيث يربط الأحداث عن طريق الحوار التمثيلى معه ، وهو غالبا يعزف على آلة موسيقية ايقاعية (الترومبت) ٠

النص الأدبى

النص الأدبى للأراجوز غالبا ما يكون مرتجلا ، أو نصا محفوظا يتصرف فيه اللاعب وقت الحاجة ، ويغلب عليه الطابع النقدى والاضحاك والتسلية بنكات مختلفة مزدحمة بالتعليقات والسخرية من بعض الشخصيات ، وهو يمثل - فى رأى - احدى الملامح والعناصر الرئيسية فى الكوميديا المرتجلة العربية واحدى مكوناتها الرئيسية بما يمتاز به الأراجوز من عفوية فى الأداء ونص مرتجل وخالق التمثيلية (الممثل اللاعب) هو نفسه ذات الشخص يتميز بقدرة وموهبة على تغير التونات الصوتية والشخصية تتغير حسب ما يتطلبه الحال ٠ **والأراجوز ينبغى أن يكون له قدرة على التعبير والتعليق الفورى والزكى واللماح على كل موقف مستجد من جانب الجمهور والتعليق عليه بذكاء وفكاهة وخفة وعمق ٠ ويجب أن يكون الأراجوز لديه قدرة واعية بكل الأحداث السياسية والاجتماعية التى يعيش فيه مجتمعه ليمكنه التعليق عليها وابداء الرأى ان أمكن ٠**

كل هذه صفات شعبية هامة يتميز بها الأراجوز وتتميز بها الكوميديا المرتجلة ٠

شخوص الأراجوز

يوجد فى عالم الأراجوز شخصيات متعددة منها : -

مرات الأراجوز - البربرى - العمدة - بنت البلد وحمات الأراجوز والشحات والمأذون والفلاح والشاويش والحرامى والغازية وغيرها من الأنماط الشعبية ٠

الاطار المادى للأراجوز

هناك شكلان للأراجوز (١) ثابت (٢) ومتحرك **الثابت عبارة عن** - خيمة بيضاء أو ملونة عليها صور شخصيات الأراجوز من هذه الصور : صورة الأراجوز بطرطوره الأحمر والبربرى والشيخ وبنت البلد التى ترتدى الملاية اللف السوداء ، ويجلس أمام الخيمة رجل يضرب على آلة الايقاع (الترمبة) للاعلان عن العرض ويجلس الجمهور على الأرض والرؤوس مرفوعة الى أعلى حيث مسرح الأراجوز وهو عبارة عن ملاية بيضاء مشدودة على حوامل خشبية ٠ والشكل الآخر عبارة عن عربة صنعت من الصاج والحديد أو الخشب والحديد على هيئة قاعدة مستطيلة الشكل لها مدخلان واحد فى الخلف للدخول وأخرى فى أحد الأجناب للخروج ٠ وتقام هذه العربة على أربع عجلات تجرها الدواب ، هذا بالاضافة الى الشكل العادى للأراجوز ، وهو عبارة عن بارفان من الخشب يحمله الأراجوزاتى على ظهره ويدور به فى الحوارى والأزقة والقرى ٠

لقد ترك فن الأراجوز أثرا واضحا على الكوميديا المصرية ، كان أبرز مظاهره تحول الأراجوز من دمية الى شخصية انسانية ، حدث ذلك فى الأربعينيات حين اكتشف **الفنان المصرى الممثل على الكسار والذى يطلق عليه** بربرى مصر الوحيد نظرا لسواد بشرته وخفة ظله ، شخصيته نابعة من عمق الطبقة الفقيرة ٠ أطلق عليها اسم عثمان عبد الباسط الذى كان يعتبر ممثلا للشعب بخفة ظله وطيبة قلبه والذى كان يقول الحق دائما وشخصية عثمان عبد الباسط بربرى مصر الوحيد كان له أثره الواضح فى التعبير عن هموم الناس وآمالهم ومشاكلهم وأحلامهم ، وفى الخمسينات ظهر الفنان محمود شكوكو الذى كان يلقى مونولوجاته الفكاهية وهو مرتدى طرطور الأراجوز وجلبابه الشهير ، وكان يفعل ما كان يفعله الأراجوز الدمية ثم أنشأ الفنان شكوكو فرقة للأراجوز حدثت فيها أكثر من مقابلة طريفة بين الأراجوز الدمية والأراجوز البشرى ٠

ان شخصية الأراجوز تقترب من بابات ابن دانيال وشخصياته وكذلك من أعمال خيال الظل والقراقوز التركى لتصب أيضا فى « أبى العبر » احدى الظواهر المسرحية الأولى عند العرب بطرافته وطلاقة لسانه ونقده اللاذع ، وتلتقى مع ظاهرة المسرح عند عبد الرحمن بن بشر فى بغداد حينما كان ينقد الخلفاء وأعمالهم ، وكذلك

طرائف الشعب المختلفة ، وكل هذا يدل دلالة قاطعة على تسلسل الظواهر المسرحية العربية والتقائها وتأثيرها في الوجدان الشعبي العربي فهي لم تنفصل واتصلت دائما لتعبر عن هذه الظواهر المسرحية التي بامكانها أن تخلق مسرحا عربيا ذا ملامح خاصة ومميزات تعبر عن مكوناته وافكاره ٠

مسرح الظل أو خيال الظل

عرفت الحضارة العربية الاسلامية أشكالا درامية متعددة نذكر منها : ـ

١ ـ المقامات
٢ ـ التعذية
٣ ـ حفلات الذكر
٤ ـ حفلات الزار
٥ ـ المولوية
٦ ـ سلطان الطلبة
٧ ـ مسرح البساط
٨ ـ المسرح الأخبارى
٩ ـ صندوق الدنيا
١٠ـ المداح
١١ـ الحكواتى
١٢ـ اسماعيل باشا
١٣ـ الأراجوز
١٤ـ خيال الظل

خيال الظل

خيال الظل لغويا اصطلاح عربي شائع اتخذ معناه المستقل وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبيرية اليومية حتى اكتسب دلالة خاصة ، والمفهوم الطبيعي لكلمة خيال الظل هو ظل الخيال ، لأن المقصود من المخايلة هو الصورة اللفظية التي يعكسها الخيال المادى أمام الضوء الخلفى ٠

وقد أشار بعض المتصوفين المسلمين الى مسرح الظل وقارنوا بين العالم وبين المشهد من وراء الظل ، ليعبروا عن العلاقة التى تربط بين البشر والذات الالهية ولم يستطع المهتمون بأمر هذا الفن أن يتعرفوا على مكان ميلاده بدقة ولكنهم مجمعون على أنه جاء من مكان ما من آسيا (من الصين أو الهند) ثم انتقل الى البلاد العربية ٠

ومسرح خيال الظل :

له أشكال مختلفة منها الثابت والمتحرك ٠

أولا الشكل الثابت يتكون فيه خيال الظل من من حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين عن اللاعبين (الممثلين) ويرتكز هذا الحاجز الخشبي على الأرض وبه فتحة طولها نحو المتر وعرضها متر ونصف تقريبا وقد شدت عليها قماشا أبيض رقيق وشفاف وفى أسفل الشاشه من داخل المسرح جهة اللاعبين ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة في اللعب وعلى الأرض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخوص العروض التمثيلية ٠ وهى عبارة عن أشكال مختلفة كل منها حوالى ٤٥ سم مصنوعة من جلد الحيوان على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز أو أشياء جمادية كالبيوت والأشجار ولهذه الشخوص الجلدية مفاصل وثقوب لغرض دفع اللاعب فيها عصاه لتحريكها في كل اتجاه كما أن بعضا منها مثبت على قضيب حديدى رفيع أو سلك صلب وعند العرض تطفأ أنوار ملتصقة بالشاشة ثم يضاء من داخل المسرح مصباح زيتى أو مجموعة من الشموع تمكن الضوء من أن يرتكز على الشاشة ٠ وعندئذ تظهر ظلال الشخوص على الشاشة وتنعكس من الجهة الأخرى فيراها الجمهور واضحة ٠ ويبدأ اللاعبون تحريكها وهم يؤدون بأصواتهم المختلفة تصاحبهم أنغام الموسيقى وهناك وصف لمسرح خيال الظل الثابت فى كتاب أحمد تيمور باشا « التصوير عند العرب » ١٩٤٥ (مصر) يقول فيه : **تتكون الفرقة من خمس أشخاص :**

١ ـ **صاحب الفرقة ومديرها** وهو شيخ عجوز حاضر البديهة سريع النكتة ذكى لماح ، يحفظ تمثيليات عديدة ، ويروى كثيرا من فن الشعر

والنوادر القديمة ، وله معرفة بالغناء والحكايات الشعبية والزجل ، وهو غالبا الذى يؤلف القصص التمثيلية ويحفظها للعاملين معه ، وهـذا الأب الريس قد تمكن لكثرة أسفاره وتنقلاته من الإطلاع على أحوال بعض البلاد العربية ومعرفة مسالكها وعاداتها وطبائعهم ومهمة هذا الشيخ العجوز هو **تحريك الشخوص التى تقوم بالأدوار الرئيسية** فى التمثيليات ٠

٢ ـ الفرد الثانى فى المجمـوعة وهو **الابن الصغير ويساعد (الريس)** فى تمثيلياته ويتأهل بكل مزايا الأب استعدادا لأن يرث صنعته بكل ما فيها من حرفية وفن ويقوم أيضا بتحريك الدمى مع والده ٠

٣ ـ الفرد الثالث فى المجموعة هى **ابنته الصغرى** وهى تؤدى الأدوار النسائيـة ، وهى ذكية فى التقاط أحاديث النسـاء ، وتفرق بين حركات المصريات وغير المصريات ٠

٤ ـ الفرد الرابع فى المجموعة وهو الذى يدق على الطبلة ويصدر منها النقرات التى ترقص عليها العرائس وهو يسـاعد بعض الأحيـان فى التشخيص ٠

٥ ـ الفرد الخامس فى المجموعة يعزف على آلة وترية تشبه العود ، يمتـاز بصـوت جهورى (الباص) ، ويقوم بمساعدة الريس فى تصميم الشخوص وتلحين قصـائده وأشعـاره ، وكثيرا ما تشترك المجموعة فى ترديد الأغانى الجماعية والقاء الأناشيد التى تحتاجها التمثيليات ٠

النوع الثانى من المسرح الظلى أو خيـال الظل (المتحرك)

وهو نوع بسيط متنقل يشبه الكشك الخشبى ويتكون من قوائم (ضلوع خشبية) مترابـطة بواسطة مفصلات وعلى هذه القوائم شدت حيطان من القماش السميك ما عدا أعلى الواجهة فقـد ثبت عليه قطعـة من القمـاش الأبيض الرقيق (لعرض خيال الظل) ويدخل المخايل (اللاعب) ومعه زميل أو اثنان الى داخل هذا الاطار الخشبى ويضعون الشخوص ملاصقة لشاشة العرض ٠

ومن الخلف مصباح صغير يعكس خيـالات الشخوص خلف الشاشة ويراهـا المتفرجون من الجهة الأخرى وهم جالسون على الأرض أو واقفون ٠

محمد ابن دانيال

ان أقدم ما وصلنا من نصوص خيال الظل هى التى وضعها شمس محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعى الموصلى الذى ولد فى القرن الثالث عشر الميلادى (٦٤٦ هـ ـ ٧١١ هـ) (١٢٣٨ م ـ ١٢٩٦ م) ٠

والملاحظ أنه كان يطلق على التمثيليـة كلمة (بابة) وكانت عبارة عن بعض مشاهد تمثيلية كل مشهد منها يكون نهـاية صـغيرة مسـتقلة ومنفصلة ، ولما كانت تسـمى وحدات الكتـاب فصولا وأبوابا أطلق على كل من هذه الروايات المكونة للعرض الكامل كلمة (باب) ، والملاحظ أن العامة تميل فى بعض الأحيان الى تأنيث بعض الكلمات المذكرة والحاق تاء التأنيث بآخرها ٠ لذا ألحق العامة هذه التاء بالكلمة فأصبح الباب التمثيلى يسمى (بابة تميثلية) وبمرور الوقت والاسـتعمال المكرر اكتسبت الكلمـة معناهـا وصـارت البابة تعنى تمثيلية ظلية لقد لعبت المخايلة دورهـا السياسى والدينى بتمثيلياتهـا العربية واعجاب صـلاح الدين الأيوبى بعروض خيـال الظل فى فترة تأسيس الدولة الأيوبيـة **يعنى دلالتين هامتين**

أولا : أن فن المخايلة وصـل وقت ذاك الى مرحلة من التطور وكانت له فيها نصوص تمثيلية جيدة التأليف والتنفيـذ تشـجع على المشـاهدة والتعليق ٠

ثانيا : لم يكن تمثيل الخيال مقصورا فقط على عرض الهزليات اللاهية والمضحكات الفكاهية بل كانت لهـا أهـداف أخرى تتمثل فى اسـتخدام الموضوعات الدينية والقصص التاريخية الوعظية التى تؤثر فى نفوس المشاهدين ٠

عربة غبن

وفنون الفرجة الشعبية

تجربة ميدانية

بعد تجارب استمرت على مدى خمس سنوات فى مصر وبولندة ومن خـلال مجموعة عروض

تجريبية توصلت الى فكرة تصميم عربة شعبية خاصة متنقلة مستوحاة من أشكال عربات الباعة فى الموالد والأسواق ، مع تطويرها بحيث تتحول العربات نفسها الى مسرح شامل يجمع فنون العربة الشعبية من أراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا ومسرح للآلات الشعبية الموسيقية ، وتستخدم العربة كخلفية بانورامية للعروض ، وتستخدم أجزاء منها ديكورا متحركا ، وبهما صحارتان للاكسسوار والملابس ، وكل هذه العناصر يقوم بتوظيفها الممثلون فممثل العربة الشعبية يجب أن يمتلك قدرات خاصة تمكنه من التعامل مع كل فنون العروض الشعبية .

ولقد وجدت فى نداءات الباعة التى تمتزج بالغناء والايماءات التمثيلية حالة مسرحية تلقائية خاصة من خلال أصوات الباعة المتداخلة وتعبيراتهم التى تشكل شكلا آخر من أشكال الفن المسرحى والذى يعتبر نوعا من الغناء المسرحى .

لماذا العربة الشعبية ؟

عربة غبن الشعبية تجمع فنون الفرجة الشعبية (أراجوز ـ صندوق الدنيا ـ خيال الظل) فى مسرح واحد حيث تتضافر هذه الأشكال لتقدم امكانية لرؤية ابداعية أعمق واشمل قد تفيد فى اكتشاف جوانب جديدة من مسرحنا الشعبى ، من حيث قضية الشكل والمضمون من خلال مجموعة عمل فى مجالات (البحث ـ التأليف ـ الاخراج ـ الديكور ـ الموسيقى ـ النقد) وهى محاولة الغرض منها انزال المسرح الى الشارع ليكون أكثر قربا من وجدان الناس ومشاكلهم واحلامهم ، فنحقق مسرحا جماهيريا قليل التكلفة وسهل التنقل الى الجمهور العريض بالميادين والحدائق والقرى المصرية .

عروض مسرح العربة الشعبية

قدم مسرح العربة الشعبية ثلاث تجارب فى بولندة :

١ ـ بقبق الكسلان للكاتب المصرى الفريد فرج وهى مستوحاة من ألف ليلة وليلة .

٢ ـ مذبحة القلعة للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى .

٣ ـ كرنفال شعبى للأطفال وذلك على مسرح دار الفنون Domsz Tuki بوارسو وزامش Zamosc iu Warszawa موسم ٨٤/٨٥ ونالت شهادة تقدير خاصة من دار الفنون وأخرج هذه العروض د/ محمد هناء متولى .

٢ ـ ايطاليا (روما)

خمس عروض فى حديقة (الأكاديمية المصرية بروما) موسم ١٩٨٨ بالاشتراك مع المخرج الايطالى جان فيورى وأخرج العروض المصرية انتصار عبد الفتاح .

٣ ـ القاهرة (الاسماعيلية) ١٩٨٨

وقدمت (٧) عروض فى الشوارع الاسماعيلية واشتركت فى المهرجان الدولى الرابع للفنون الشعبية وحصلت على شهادة تقدير من المهرجان وقام بالاخراج انتصار عبد الفتاح .

وتستعد لتقديم تجارب بالأحياء الشعبية والقرى المصرية موسم ١٩٨٩ ، وذلك لمحاولة تقديم الكتاب العرب والعالميين من بينهم الكاتب (سعد الله ونوس) ـ الفيل يا ملك الزمان ـ ماكبث لشكسبير . من خلال منهج العربة الذى يعتمد على فنون الفرجة الشعبية .

ويعد مسرح العربة الشعبية الجزء التطبيقى لرسالة الدكتوراه المقدمة لجامعة وارسو كلية العلوم الموسيقية (١) والتى يشرف عليها البروفسيرة د/ نا تشكانوفسكا Annegz Akanowaska مديرة كلية العلوم الموسيقية جامعة وراسو . ولقد تم تصنيع مسرح العربة الشعبية بالتعاون مع المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث

---

(١) كما تشارك هذه الدراسة فى المؤتمر الدولى لمهرجان حوض البحر المتوسط للفنون تورينو ـ ايطاليا يوليه ١٩٨٩ (مهرجان شيرى (ENTE FESTIVAL CHIERI وهى حول المسرح فى المنطقة العربية . واختيرت مسرح العربة الشعبية لمناقشة هذا الموضوع .

العربيــة التى قامت بتنفيــذ المشروع من خــلال مديرها د/ كيس فرستيخ (١)
Dr. Kies Fefes-Liege

تصور لشكل مسرحى متنقل

التجربة تفرز نتائجها :

من خلال هذا المفهوم ومن خــلال دراســات ميدانية حــول البحث عن الأشــكال الموســيقية والدرامية الشعبية ومحاولة صياغتها بأســلوب معــاصر ومن خــلال محاولات تجريبية منذ عام ١٩٨٠م/١٩٨٩م ودراسة التجارب الأخرى خاصة تجربة **د/ محمد هناء متولى حول وضــع منهج خاص للتعامل مع مسرح الأقاليم** وتجربته الرائدة فى **مسرح الجرن** والابداع الجماعى (دانشواى) أول فرقة من الفلاحين فى السبعينيات ــ كان لزاما علينــا **أن نوثق علاقتنــا أكثر بالأشكال الشعبية على مستويات عديدة وفى أماكن كثيرة ومحاولة ايجاد شكل ومعمار مسرحى يتناسب مع الخصوصية المصرية وكانت العربة الشعبية (عربة غبن) (١) التى تجمع فنون الفرجة الشعبية فى مسرح واحد لتقديم رؤية ابداعية اعمق وأشمل قد تفيد فى اكتشاف مسرحنا من حيث قضــية الشكل والمضمون ٠**

ثم كانت المحاولة الثانية وهى **(مسرح الخيمة)** ، وهو ذات خصــوصية عربية ، فالخيمة البدوية مكان يسمى (بيت عرب) وهو مكان يعيش فيه البدو ، وتقام فيه حفلات الزواج والسبوع وأيضا المأتم ، ولقد وجدت فى هذا الشكل ٠ ومن خلال **دراسة ميدانية مع بدو مطروح نوفمبر ١٩٨٨م** شــكلا يستخدم كمسرح عربى يقدم من خلالــه ما يتصل بالتراث الانسانى العام ٠

ان جلوس المتفرج بطريقة خاصة تسمح له أن يكون مشاركا فى هذا التجربة أو حالة التمسرح ٠

ان مسرح الخيمة من هذا المنطلق الأصيل يحقق الخصوصية العربية ، ذلك أن هــذا الشكل بما يمثله من فضاء يمكن استخدامه مسرحيا يتواصل استخدامه منذ زمن سحيق فى منطقتنا العربية وبوجوده الى جوار مسرح العربة الشعبية يحقق استثمارا لبعدين على جانب عظيم من الأهمية :

البعد الأول : الهوية بمفهومها الوطنى ٠

البعد الثانى : الهوية بمفهومها القومى ٠

فضلا عن الارهاصات التى ينبىء بهــا هــذا الشكل المتوحد مستقبلا والاستجابات التى يمكن أن يطرحها المعينون من خلال رؤيا خاصة واننا **نأمل أن نقدم شكلا لمسرح متنقل يتيح لمشاهديه** امكانية المشاركة فى الظاهرة المسرحية ٠

المراجع

أولا : المراجع العربية

(ابن اياس محمد بن أحمد بن اياس الحنفى)

بدائع الزهور فى وقائع الدهور مطبعة بولاق ١٣١٢ ص ١ ٠

ثانيا : المراجع الحديثة

١ ــ الدكتور ابراهيم حمــادة (خيــال الظل وتمثيليات بن دانيال) ٠

٢ ــ أحمد تيمور (خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب) الطبعة الأولى ١٩٥٧

٣ ــ **أحمد رشدى صالح (أدب ــ فن ــ فكاهة)** دار الأرشيف العربى عبد الفتاح عنين ٠

---

(١) قامت وزارة الثقافة (الثقافــة الجمــاهيرية) باحتضان المشروع حيث أدرج ضــمن مشروع لمسرح مصرى متنقل ويعد لوضع خطة عروض شاملة تبدأ من النوبة حتى القاهرة ٠

(٢) شارك فى عروض وتجارب العربة الشعبية محمدعزت وسهام اسماعيل وجيهان النمرسى ومصطفى النحــاس وجمال ذكى وناجى أحمد وأيمن الشيخ مــع فرقــة الآلات الشعبية والاراجوز ٠ وكتب الصياغة الشعرية عبد العزيز رفعت ٠

٤ ـ د/ عبد الحميد يونس (خيال الظل) المكتبة الثقافية .

٥ ـ مختار السويفى (خيال الظل والعرائس فى العالم) .

٦ ـ د/ محمد هناء متولى (العناصر القومية الأصيلة لبدايات المسرح العربى ودور حكايات الف ليلة وليلة فى تحديد معالم هذا المسرح وتشكيله) رسالة ماجستير ١٩٧٦ جامعة وارسو ـ بولونيا .

٧ ـ د/ سلمان قطاية (المسرح العربى من أين والى أين) .

ثالثا : المسح الميدانى

ـ فى القاهرة (بولاق ـ السيدة زينب)

ـ فى الشرقية (كفر صقر ـ تلراك ـ الصوفية)

ـ فى المنوفية (الباجور ـ قويسنا ـ طه شبرا)

ـ مرس مطروح (بدو مطروح)

رابعا : مقابلات شخصية

القاهرة : (السيدة زينب الريس أحمد الكومى ملاغاتى الأراجوز وصاحب فرقة خيال الظل امبابة ـ الريس أحمد الفسخانى أرجوزاتى . الجيزة ـ الريس فاروق مرسى أرجوزاتى .

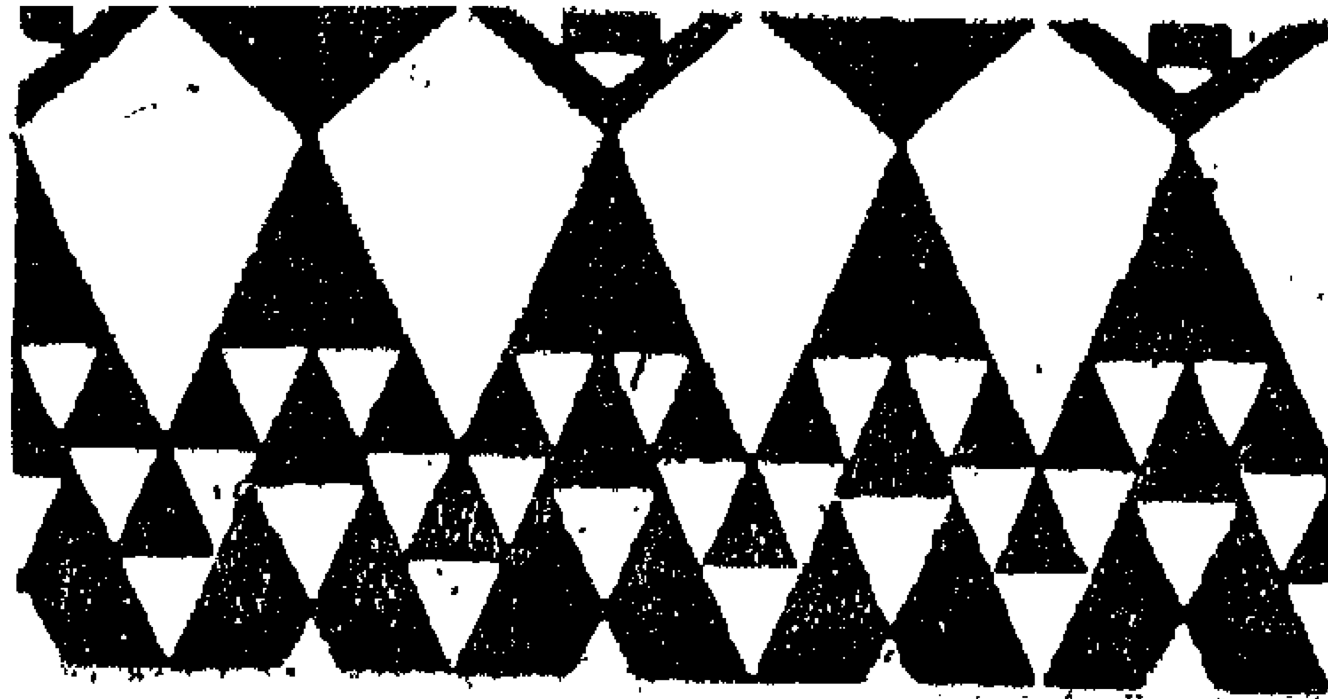
خامسا : تجارب تطبيقية

تجربة العربة الشعبية

١ ـ القاهرة

٢ ـ بولندة

٣ ـ روما





مجتمع رشيد

دراسة أنثروبولوجية

د. فوزى رضوان العربى

يرجع بعض العلماء أصل تسمية رشيد الى الكلمة المصرية القديمة « رخيت » بمعنى « عامة الشعب » وهى التى أصبحت فى القبطية « رشيت » والتى صارت فيما بعد « رشيد » .

ومن المعروف تاريخيا انه فى عصر الأسرة التاسعة عشرة اقام الملك سر نبتاح (١٢٢٤ - ١٢١٤ ق.م) استحكاماته على الضفة الغربية لفرع رشيد شمالا ، وذلك لصد هجمات الليبيين وشعوب البحر . كما اقام الملك بسماتيك الأول سنة ٦٦٣ ق.م معسكرا على ساحل مدينة رشيد لحماية شواطئ البلاد . واستمرت اهمية المدينة عسكريا خلال العصور التاريخية المختلفة ، وكانت تعتبر دائما حصنا من الحصون المنيعة .

ومن المعروف أن رشيد دخلت فى الاسلام على يد عمرو بن العاص بعد فتح الاسكندرية عام ٢١ هجرية . وكان حاكم رشيد القبطى يسمى « قرقاص » وهو الذى عقد صلحا مع عمرو بن العاص وأدى الجزية للمسلمين ، وبقيت الكنائس فى رشيد كما هى لمن بقى على دينه من أهلها .

وقد استطاب صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم سكنى رشيد فعمروها وأقاموا البيوت وبنوا المساجد بها . وقد دفن فى رشيد نخبة من هؤلاء الصحابة الأجلاء رضى الله عنهم .

مقاومة شعب رشيد للحملة الفرنسية :

كانت رشيد فى زمن الحملة الفرنسية مديرية قائمة بذاتها ، وكان موقعها تجاريا وحربيا على جانب كبير من الأهمية ، فهى مفتاح النيل على البحر الأبيض المتوسط وطريق المواصلات النيلية الى داخل البلاد - وزادت أهميتها بعد أن طمرت ترعة الاسكندرية فى عصر المماليك والتى كانت تصل الاسكندرية بالنيل فصارت المواصلات بين الاسكندرية والقاهرة عن طريق رشيد ، وصارت رشيد مركزا تجاريا كبيرا يلتقى بها جزء كبير من صادرات الدلتا وواردات أوربا والأناضول . وكان عدد سكانها آنذاك ثلاثة عشر الفا وكان عدد سكان الاسكندرية فى ذلك الوقت ثمانية آلاف فقط .

وكان نابليون بعد احتلاله لمصر قد أمر بعمل تحصينات فى رشيد وبناء قلعة على شاطئ النيل الأيسر فى منطقة البوغاز واتفق الرأى على انشاء هذه التحصينات فى موضع القلعة القديمة التى

بناها سلاطين مصر فى الزمن القديم والتى ظلت بقاياها تعرف باسم « برج رشيد » . وعندما بدأ الحفر عثروا على بقايا أبنية مصرية قديمة كان السلاطين قد شيدوا عليها قلعتهم ، وبين خرائب هذه الأبنية القديمة عثر الكابتن « بوشار » على « حجر رشيد » حوالى منتصف يوليو عام ١٧٩٩م وهو حجر من الجرانيت الاسود ارتفاعه ٩٧٥ ملليمتر وسمكه حوالى ٢٥٠ ملليمتر ، وقد وجدوا نقوشا على وجه واحد منه فقط عبارة عن ثلاث مجموعات من النقوش منفصلة عن بعضها البعض كتبت المجموعة الاولى باللغة الهيروغليفية والثانية باللغة العامية المصرية القديمة والثالثة باللغة اليونانية القديمة . وقد نقل الانجليز الحجر بعد ذلك الى المتحف البريطانى . وقد قاومت رشيد حملة فريزر الانجليزية عام ١٨٠٧ ميلادية على يد حاكمها (على بك السلانكلى) وكان تحت أمره حامية قوامها نحو سبعمائة مقاتل استطاعوا التصدى للعدوان الانجليزى بالرصاص والحجارة والزيت المغلى وسقط كثير من جنود الانجليز حتى بلغ عددهم (١٧٠ قتيلا ، ٢٥٠ جريحا ، ١٢٠ أسيرا وقد وصف المؤرخ المشهور عبد الرحمن الجبرتى المقاومة الشعبية لأهالى رشيد فى التصدى للانجليز .

البيوت الأثرية برشيد :

لم تجتمع فى مدينة من المدن مجموعة من الأبنية الاسلامية مثلما وجد فى رشيد بعد مدينة القاهرة حيث توجد مجموعة فريدة تضم اثنين وعشرين منزلا وعشرة مساجد وحماما وطاحونة وبوابة وقلعة وبقايا سور قديم . وترجع هذه العمائر الى العصر العثمانى فيما عدا قلعة قايتباى وبقايا سور رشيد والبوابة فيرجعان الى العصر المملوكى . وتعكس هذه البيوت ما كان يتميز به أهل رشيد فى ذلك الوقت (عصر الأتراك العثمانيين) من التقدم فى العمارة والنجارة والبناء . وتعد هذه الصناعات من أقدم وأروع الصناعات فى رشيد كما تعكس هذه البيوت الطابع الاسلامى الذى كان موجودا فى ذلك الوقت .

وبمدينة رشيد كثير من الآثار تتمثل فى ٢٢ منزلا أثريا ، ١٢ مسجدا ، ٤ آثار أخرى هى طاحونة أبو شاهين ـ حمام عزوز ـ بوابة أبو الريش ـ قلعة قايتباى ببرج رشيد ، كما توجد ربوة أبو مندور السياحية ومصيف رشيد وحدائق ادفينا الخضراء .

وتقع رشيد على الضفة الغربية من فرع رشيد شرق مدينة الاسكندرية وتبعد عنها حوالى ٦٥ كيلومترا ، كما تبعد عنها مدينة دمنهور بحوالى ٥٥ كيلومترا .

ويبلغ عدد سكان مركز رشيد حوالى ١٥٥ ألف نسمة ، ويشتغل بالزراعة حوالى ٦٠٪ من السكان والباقى موزعون بين باقى الحرف الأخرى مثل الصيد والصناعات الحرفية كالأخشاب وصناعة الأقفاص من سعف النخيل وصناعة الحبال والسجاد اليدوى .. ويبلغ الزمام الكلى للمدينة حوالى ٥٠ ألف فدان ، وأهم المحاصيل بها الأرز والموالح والبلح والجوافة والخضروات .

الأزياء :

لكل فئة من السكان أزياؤها الخاصة بها . الا أن غالبية السكان وبخاصة غير المتعلمين من الباعة وكبار السن يرتدون الملابس البلدية . وملابس الصيادين عبارة عن سروال طويل واسع ويرتدى الصياد فوقه صديرى . أما المزارع فيرتدى جلبابا مصنوعا من القطن بألوانه المختلفة ، بينما يرتدى التجار عادة جلبابا من الصوف ويرتدون العباءة فوقه . بينما يرتدى الشباب من الطلبة والموظفين الملابس الأفرنجية . ويرتدى معظم السكان ـ فيما عدا الطلبة والموظفين ـ غطاء للرأس هو « الطاقية » ويلفون حولها قطعة شاش من الحرير يطلقون عليا اسم « لاسة » أما معظم النساء فيرتدون الملاءة الحرير التى تغطى الرأس حتى القدمين وتتعمد الفتاة صغيرة السن أن تكون الملاءة ضيقة الى حد ما بينما المرأة كبيرة السن فكانت ترتدى الملاءة الواسعة ، وكان يغطى وجه المرأة حجاب يسمونه « البرقع » تعلوه قصبة من الذهب . ونجد الآن أن معظم نساء رشيد يرتدين الزى الاسلامى وزى فتيات المدارس يمتاز بالطول النسبى ، ولا يظهر مستوى العائلة

الاقتصادى الا عن طريق ارتداء الحلى الذى تتفاخر به نساء رشيد من الأسر الغنية والذى يدل على ارتفاع مستواهم الاقتصادى .

شغل وقت الفراغ :

تنتشر فى رشيد أجهزة الفيديو انتشارا كبيرا ، ولا يكاد يخلو مقهى أو مطعم من جهاز الفيديو الذى يعمل باستمرار فى هذه المحلات ويقبل عليه الأهالى وبخاصة الشباب اقبالا كبيرا ، بل ان كثيرا من السكان يجلسون على المقاهى فى أوقات العمل الرسمية لمشاهدة أفلام الفيديو الترفيهية والبعض الآخر يملكون أجهزة لعرض أفلام الفيديو فى المنزل يلجأون لتأجير شرائط الفيديو من المحلات المخصصة لهذا الغرض ، وهناك الآن دور سينما فى المدينة يقبل عليها الشباب بالاضافة للمقاهى المنتشرة على طول كورنيش المدينة والنادى السياحى لمدينة رشيد . ويعتبر التليفزيون احدى وسائل الترفيه المتاحة .

اشهر الماكولات :

تشتهر رشيد بوجبة الطعام التقليدية والتى تتكون من الأرز والسمك و « أم الخلول » مع سلطة الطحينة ويتوفر الأرز فى كل بيت رشيدى حتى ولو لم يملك رب الأسرة نقودا لشراء الطعام ومن هنا يتداولون المثل القائل « ان الرشيدى معاه أو معهوش فلوس غنى » وبل يذهب رب الاسرة للجلوس على المقهى فى كامل زينته رغم فقره ..

المسكن :

فى الماضى كان أهل المسكن يكتفون بالضروريات الأساسية للحياة ، وكان الأبناء المتزوجون يقيمون مع أهل الزوج فيما يعرف بنظام « الأسرة الممتدة » التى تتكون من عدة أجيال . أما الآن فقد حدثت تغيرات اجتماعية فى المسكن وأصبح الأبناء الذين يتزوجون يستقلون بسكنهم ولا تقل عدد حجرات المنزل عن ثلاثة وأصبح السؤال التقليدى لكل عريس يتقدم لخطبة الفتاة من أهلها هل عندك شقة ؟ فان لم تكن عنده الشقة المطلوبة رفض الأهل العريس المتقدم لخطبة ابنتهم . وقد دخلت الآن المسكن جميع الأجهزة الكهربائية الحديثة كالبوتاجاز والثلاجة والتليفزيون والغسالة ويهتم أهل رشيد اهتماما كبيرا بنوعية الأثاث وجودته وكثيرا ما تعرض المفروشات والجهاز على عربات « كارو » وسيارات نقل فى ساعات النهار لكى يتمكن المارة من رؤيتها الى أن تصل الى بيت العريس وفى حالة عدم القدرة على تأثيث المنزل بالأثاث المناسب يفضل زواج البنت بعيدا عن رشيد وخاصة اذا كانت كبيرة فى السن أو سبق لها الزواج . وكان عقد القران الشرعى يتم فى المسجد بحضور كل من العائلتين والأصدقاء أما الآن فيتم عقد القران فى منزل العروس وتتم احتفالات الزواج فى نادى المدينة وكانت قيمة المهر متواضعة ومعقولة والاهتمام أساسا فى الزواج للحسب والنسب أما الآن فقد تغيرت تلك القيم وأصبح يغالى فى قيمة المهر الذى يتجاوز عدة آلاف . وكانت احتفالات الأفراح فيما مضى تتم بالاستعداد للزفاف وترد للعريس الهدايا التى كان يقدمها لأصدقائه لحظة زواجهم بالاضافة الى « النقطة » التى توزع على الفرقة التى تحيى حفل الزفاف . وكان من المعتاد أن يؤدى العريس صلاة العشاء فى المسجد ثم يخرج فى زفة مع أصدقائه تمر بشارع السوق وتنتهى به الى منزله حيث تكون العروس فى استقباله فى زفة مع السيدات وامام المنزل يقام سرادق يتلى فيه آيات من القرآن الكريم ثم يبدأ الرقص البلدى ويدخل « الفتوة » وهو رجل قوى العضلات الى حلبة الرقص ويرفع بيده كتلة خشبية كبيرة وزنها ٥٠ كيلوجراما ويرفعها فوق جبهته أو على أسنان فكه الأسفل أو فوق كتفه ويرقص بها عدة دقائق فى براعة فائقة تثير الاعجاب .

وتختلف احتفالات الصيادين عند الزواج فهم يأتون بشبكة كبيرة ومتينة أعدت لهذا الغرض ويمسك بأطرافها مجموعة من الحاضرين ويشدونها بقوة ويصعد فى منتصفها شاب ويقوم الحاضرون بارخاء الشبكة ثم يشدونها ويرخونها مرة أخرى ويشدونها بقوة وتتيح لذلك يرتفع الشاب الى أعلى حوالى عشرة أمتار ثم يهبط من جديد الى الشبكة وهكذا .

وعند المزارعين ويسميهم أهل رشيد « البعالوة » تأخذ أفراحهم شكلا آخر عند الزفاف وهو اللعب

بالعصا ولهذه اللعبة أبطالها الذين كانوا يحضرون من مختلف أنحاء رشيد وتقوم بينهم منافسات كبيرة ولها مشاهدوها الكثيرون والمشجعون من أبناء رشيد وكانت العروس تخرج من منزل أهلها فيما مضى وقبل معرفة السيارات سيرا على الأقدام وفى أجمل صورة لها وتتزين بملابسها وتحيط بها الفتيات والسيدات من كل جانب وهن يزغردن ويغطيها غطاء أبيض ويتقدم الموكب رجلان لافساح الطريق الى أن يصل الموكب الى بيت العريس حيث يستقبله أهل العريس أروع استقبال وكانت تقدم فى الأفراح عند الطبقة الغنية الأطعمة واللحوم أما أفراد الطبقة الوسطى من أبناء رشيد فكانوا يصنعون رغيفا من الخبز محشو باللحم المفروم والبصل ويطهى فى الفرن ويكتفى أفراد الطبقة الفقيرة بصناعته وعمل نوع من الحلوى المحشو بالعسل الأبيض والخبز ويوزعونه فى المنازل على أقرباء العريس وأقرباء العروس .

الطب الشعبى :

كان أصحاب حوانيت العطارة فى الماضى يقومون بدور كبير فى العمليات العلاجية باستخدام الأعشاب الطبيعية فى العلاج ولا يلجأون للطبيب وكان أهل رشيد يدفعون مبلغا من المال للعطار نظير استشارته بخلاف رفع ثمن الأعشاب المستخدمة فى العلاج أما الآن فيقتصر دور «العطار» على بيع الأعشاب والنباتات الطبية فقط والتى لا يزال بعض الأهالى يعتقدون فى أهميتها وقدرتها العلاجية وخاصة عندما يفشل الطبيب المعالج فى علاج المريض وهم مازالوا يستخدمون بعض الأعشاب الطبية فى علاج كثير من الأمراض فمثلا لعلاج أمراض الكلى يستخدمون وصفة بلدية تتكون من بذر خلة ـ حلف بر ـ لبان دكر ـ عرقسوس ويقومون بخلط تلك الأعشاب وغليها ثم شربها ولعلاج أمراض الكبد يخلطون الراوند والكركم وسكر النبات والملح الانجليزى ، ويشربون « الكركديه » لعلاج ضغط الدم ، ولعلاج الصلع يستعملون الصبار والحنة ومن أجل انجاب المرأة والحمل تستعمل السيدة صوفة تصنع من دكار النخيل والقرفة والقرنفل والزرود أما للرجل فتوضع القرفة مع عسل النحل وجوزة الطيب والزرود والمحلب والجنزبيل وتستخدم الكسبرة الناشفة للصداع وتدق ثم تبلع ولمنع الدوخة يقومون بغلى لبان دكر وشيح وحلف بر ومحلب .

التغيرات الديموجرافية فى مجتمع رشيد :

١ ـ الهجرة الدائمة :

قامت فى الوقت الحاضر مجموعات من أبناء الصعيد بالهجرة الى رشيد والاستقرار بها حيث عملت تلك المجموعات فى وكالات الخضار ومحلات بيع الأقمشة والملابس الجاهزة وتجارة السجاد وهذه المجموعات جاءت الى رشيد مع عائلتها ولم تتزاوج مع أبناء المجتمع الرشيدى أو تدخل معهم فى علاقات مصاهرة كما جاءت بعض العائلات من البرلس وعملت فى تجارة الاسمنت وعائلات أخرى جاءت من كفر الشيخ وعملت فى تجارة البويات والحدايد والأراضى وبناء العمارات وقطع الغيار والزراعة . كما هاجرت بعض العائلات من القرى المحيطة برشيد الى مدينة رشيد حيث مميزات الحياة وفرص العمل أحسن وخدمات المدينة أفضل .

٢ ـ الهجرة المؤقتة :

وهناك نوع آخر من الهجرة وهو الهجرة المؤقتة الى رشيد ويتمثل هذا النوع من الهجرة فى الأعداد المتزايدة من المدرسات التى تأتى الى رشيد حاليا للعمل بها وبخاصة من الاسكندرية وطنطا وهن يقمن عادة داخل أبنية المدارس بينما يقيم ضباط الشرطة وجنودها فى مساكن خاصة بهم وتقع خلف قسم شرطة رشيد كما يقيم العاملون بالقضاء والنيابة في مبنى مجاور للمحكمة والعاملون بمجلس المدينة يقيمون بجوار المجلس فى مساكن خاصة بهم .

وهناك عمال يأتون بصفة مؤقتة من محافظتى المنوفية والغربية لرخص أجور العمالة بهاتين المحافظتين وهؤلاء العمال يعملون عادة فى أعمال تطهير الترع والمصارف بصفة مؤقتة لمدد تتراوح بين ٩ ـ ١٢ شهرا .

وقد تنتقل أعداد كبيرة من الفتيات يوميا من محافظة كفر الشيخ للعمل فى أعمال البناء وصب

الخرسانة ومصانع الطوب وتتراوح أعمارهن من ١٥ ـ ٢٠ عاما وتبدأ فترات عملهن اعتبارا من الساعة الثامنة صباحا وحتى الخامسة من مساء نفس اليوم وتتقاضى الفتاة ٥ جنيهات في اليوم نظير عملها وهي مسموح لها بالعمل حتى تتزوج وفي هذه اللحظة يجبرها زوجها على ترك العمل والتفرغ لعمل البيت ٠

وهناك أعداد كبيرة من أبناء رشيد هاجروا خارج المدينة اما لعدم توفر العمل المناسب لهم داخل المدينة أو بسبب اندثار ثروتهم المالية بالاضافة الى عدد من أبناء رشيد الذين تولوا مناصب علمية وادارية وعسكرية على مستوى الدولة وعملوا بالوظائف الحكومية وبخاصة في مدينتي القاهرة والاسكندرية ٠

وقد قام عدد من أبناء رشيد في السنوات الأخيرة بالهجرة الى السعودية ودول الخليج ثم الى الاردن والعراق للعمل بها وبخاصة في المجالات الحرفية والزراعية والصيد ٠ وهناك على سبيل المثال قهوة في بغداد عرفت بقهوة أبناء رشيد وحي سكني في كركوك بالعراق قاصر على أبناء رشيد فقط دون غيرهم ٠

وقد قام عدد من المهاجرين بعد عودتهم الى رشيد باقامة عدد من المشروعات الاستثمارية الخاصة برشيد مثل بناء المساكن واقامة ورش البلاط والعائمات النيلية ومزارع الدواجن ولا يميل العائدون لايداع نقودهم في البنوك وقد أغلق أحد البنوك المصرية أبوابه في رشيد لضعف التعامل معه ٠

التوسعات العمرانية الجديدة في مدينة رشيد :

تعرضت رشيد للنمو العشوائي حولها من ناحية الغرب والشمال والجنوب وكان لابد من عمل تخطيط اقليمي للحد من هذا النمو العشوائي للمدينة ومن أجل المحافظه على الرقعة الزراعية التي تقع في شمال المدينة وغربها ٠ لذا تم وضع تخطيط لمدينة عمرانية جديدة تقع في منطقة غربي رشيد كضرورة ملحة لحل مشكلة الاسكان واستيعاب الزيادة السكانية المتوقعة حتى عام ٢٠٠٠ خاصة وأن منطقة غربي رشكد أراضيها غير قابلة للاستزراع واختيرت منطقة صحراء البوصيلي الواقعة غربي رشيد موقعا لهذه المدينة الجديدة والتي روعي في اعتبارها أن تكون مدخلا للمشروعات السياحية التي ستمتد شمالا على ساحل البحر الأبيض المتوسط وبطول ٧ كيلومترات ومن أجل خلق منطقة جذب سياحي وعمراني تخدم مجالات التنمية السياحية والعمرانية الجديدة في منطقة رشيد ٠

وهناك خطة مشروع قومي الآن لحماية شاطيء رشيد من التآكل ونحر البحر وتطهير بوغاز رشيد وانشاء ميناء نهري لأغراض صيد السمك والملاحة النهرية وتسجيل التراث التاريخي الاسلامي المرتبط بمنطقة رشيد خلال قرون الحضارة الاسلامية والدعوة العالمية لاسترداد حجر رشيد من المتحف البريطاني ، والحاجة الى انشاء بيت للشباب برشيد ومشروع انشاء مزارع سمكية على المسطحات المائية وانشاء عبارة نيلية لنقل المسافرين وانشاء سنترال آلي وقرى سياحية على شاطيء البحر ومخبز آلي واستكمال رصف الطرق.

ولقد أثبتت الدراسات التي أجرتها هيئة المواد النووية بوزارة البترول والثروة المعدنية أن الرمال السوداء التي تنتشر على شواطيء رشيد والمناطق الصحراوية المحيطة بها تحتوي على مواد مشعة تفيد في كثير من المجالات العلمية ولذلك تقرر اقامة مصنع في رشيد لاستخراج هذه المواد ٠





الفنّان خميس شحاته

ترجمة : صفاء خميس شحاته

منذ ان بدأ يرسم وهو فى السابعة من عمره ، كرس خميس شحاته طاقاته الابداعية وأفكاره ، بل حياته ذاتها للتعبير بالفن . فعلى مدى الخمسين عاما الماضية أعمل ملكاته الخلاقة الى أقصى حدودها فحق له أن يشعر بقدر من الرضا عند استرجاعه لهذه السنوات . ان ما يفعله خميس شحاته فى تشكيله وزخرفته للأشياء ، أو من خلال تجسيده للأفكار الجميلة بالرسم والزخرفة - سواء كانت هذه الأفكار آيات من القرآن ، أو قصائد قديمة ، أو أمثال شعبية ، أو أغانى قصيرة بسيطة مستمدة من ذخيرة مصر من الفن الشعبى فان كل ذلك امتدادا مباشرا للتقاليد المصرية العظيمة . ان انتاجه الخصب وبراعته فى وضعه للتصميم و كتابته للخط العربى أو فى توضيحه للفكرة من خلال الزخرفة والرسم جميعها تعكس البهجة التى يشعر بها فى تناوله لتراثه المحلى ، وقد استطاع باتساع عقله وقلبه ان ينقل ذلك الاحساس الى جيل من شباب الفنانين فى مصر وأجزاء أخرى من الوطن العربى .

ولد خميس شحاته بالاسكندرية عام ١٩١٨ ونما بحى السيدة زينب العتيق بالقاهرة بجوار مسجد ابن طولون محاطا بحياة الحى وغناها وعبقها وكان هو الابن الأوسط بين خمسة أشقاء وكانت والدته التى أصبحت أرملة فى سن مبكرة تشجعه على الرسم وتلهب خياله بالأغانى والحكايات . درس بكلية الفنون التطبيقية حيث تخصص فى قسم الزخرفة والزجاج المعشق بالرصاص ، ودرس التصوير بمعهد التربية الفنية للمعلمين ، وكانت أول وظيفة له فى الدلتا حيث عمل مدرسا للتربية الفنية بمدرسة تدريب المعلمين بشبين الكوم ، وفى هذه الأثناء استمرت روابط الصلة الوثيقة بينه وبين أصدقائه وزملائه بالقاهرة .

فى عام ١٩٥٣ دعى خميس شحاته للعمل مفتشا للتربية الفنية بالكويت حيث بقى عدة سنوات شارك خلالها فى تقدمها وتطورها الملحوظ وقام بدور فعال فى انشاء أول متحف قومى صغير بمساعدة وتشجيع عبد العزيز حسين وزير التعليم بالكويت حينذاك . وبدأ خميس شحاته يجمع الأشياء التى تتسم بالجمال والنفع فى آن واحد بمساعدة المعلمين الذين تولى الاشراف عليهم واهتم بشكل خاص بصائدى اللؤلؤ الذين شكلوا مصدر الدخل الرئيسى بالكويت لعدة قرون .

وقد التقى مصادفة بعجوز كويتى من أصل ايرانى يدعى مرزوق وكان ، رغم أميته ، يقوم بتنفيذ أشكال رائعة من السفن الشراعية القديمة .

وقد أصبحت هذه النماذج مصدر الجذب الرئيسى بالمتحف الذى أقيم بفيلا أعيد تجديدها وتشكل مقتنيات خميس شحاته الآن جزءا من

(★) نقلا عن : -

Arts and The Islamic World, Vol. 4, No. 1. Summer 1986, pp. 65-67.

المجموعة المختارة بالمتحف القومى الجديد .
ثم ...

عند عودته الى مصر عام ١٩٥٨ ، دعى خميس شحاته للعمل بقسم البحوث الفنية التابع لوزارة الثقافة ومقره فى بيت السنارى الشهير وهو مبنى اسلامى الطراز بحى السيدة زينب بالقاهرة . وقد كان هذا القصر مقرا لرئيس البعثة الفرنسية التى قامت بوضع كتاب وصف مصر كانت الحجرات التى استخدمت لجميع مادة كتاب **وصف مصر** أثناء الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٩ هى نفسها الاستوديو الذى قام فيه الفنان بجمع وتنفيذ التصميمات . وقد استمر خميس شحاته لمدة عشرين عاما فى عمله يجمع ويستلهم من الموتيفات التقليدية وينتج الآلاف من التنويعات مستخدما مختلف الوسائط حتى أصبح أستاذا بارعا فى هذه العملية . ومنذ تقاعده عام ١٩٧٨ استمر ينتج ويعرض انتاجا بنفس الوفرة دائما . وقد عرضت أعماله فى مصر والخارج وشارك فى معارض بباريس وروما وفينا وبراغ بتشيكوسلوفاكيا ومؤخرا عرضت له ثمانية أعمال فى معرض دولى بوارسو . ان أعماله توحى بشىء ما يمثل الثقافة المصرية بشكل فريد .

وكما قال وزير الثقافة السابق أحمد هيكل فى كلمته الافتتاحية للمعرض الكبير الذى أقيم لأعمال خميس شحاته بقاعة « السلام » بالزمالك فى خريف عام ١٩٨٥ :

« ان أعمال خميس شحاته تجمع بين احساس عميق الجذور بالأصالة وروح وأسلوب معاصر . فهو يستمد الهامه من حضارتنا المصرية سواء كانت فرعونية أو قبطية أو اسلامية مستوحيا آيات من القرآن الكريم والشعر العربى الحديث والقديم والأمثال والمأثورات الشعبية تتشكل موضوعات أعماله ويقدمها فى قالب أصيل وجديد » .

ان خميس شحاته ينجم الأفكار ، الكلمات ، الأشجار ، أوراق الشجر ، الثمار ، الزهور ، الحيوانات والطيور المغردة فى تصميمات مركبة بارعة فى معلقاته الحائطية ومطبوعاته الصغيرة أو فى النسيج المطبوع والمشكاوات وأغلفة الكتب وورق الحائط وفى أعماله الزخرفية بالنحاس الأحمر أو المينا أو الزجاج . هناك شىء فى قدرته الزخرفية التى تتسع لتشمل جميع مجالات الحياة يذكرنا بالفنان الانجليزى وليام موريس Wiiliam Morris أو بالفنانين الأكثر حداثة لودا اشلى Laura Ashley وتيرينس كونران Terence Conran ومما يدعو للأسف أن أعماله لم تتبنى بشكل أوسع من قبل واضعى تصميمات الشركات الصناعية المصرية لأنهم من الواضح يفضلون نقل التصميمات الأوربية بدلا من الاستمداد من قدراتهم المحلية الغنية . ان تصميمات شحاته من الناحية التطبيقية تصلح تماما لأن تنتج وتستخدم كلوازم منزلية مثل أغطية السرائر المزخرفة أو أغطية للمقاعد أو كستائر أو وسائد أو مفارش للموائد ، أو الأدوات الأخرى المستخدمة فى الحياة اليومية كحقائب للتسوق أو حتى مقابض الأوانى . كذلك يمكن أن تصبح منسوجاته المطبوعة أقمشة جميلة للملابس وكذلك يمكن تطبيق موتيفاته على الصينى وأدوات المطبخ والبلاطات والمصابيح وفى استخدامات أخرى متعددة . ان أشكاله التى تدعو الى البهجة وألوانه المتناسقة يمكن أن تخلق شخصية مميزة لمنازل عصرية عديدة وأن تنافس هذا المظهر الغريب لبلاستيك الأسواق الأوربية أو طراز لويس الخامس عشر الذى قلما وجدت علاقة بينه وبين الحضارة المصرية .

ان العناصر المكونة من قطط وعصافير وطيور مغردة وطواويس وأسماك وأوراق الأشجار والأزهار تلتف وتدور بحيوية ولكنها عادة مجرد وسيلة أو خلفية تصاحب الرسالة الحقيقية لعمله والتى ينقلها لنا من خلال استخدام حاذق للخط العربى الذى تقبل أشكاله المنحنية المجردة التطويع ، فكل عمل من أعماله عبارة عن حكمة أو ترنيمة تسبيح .

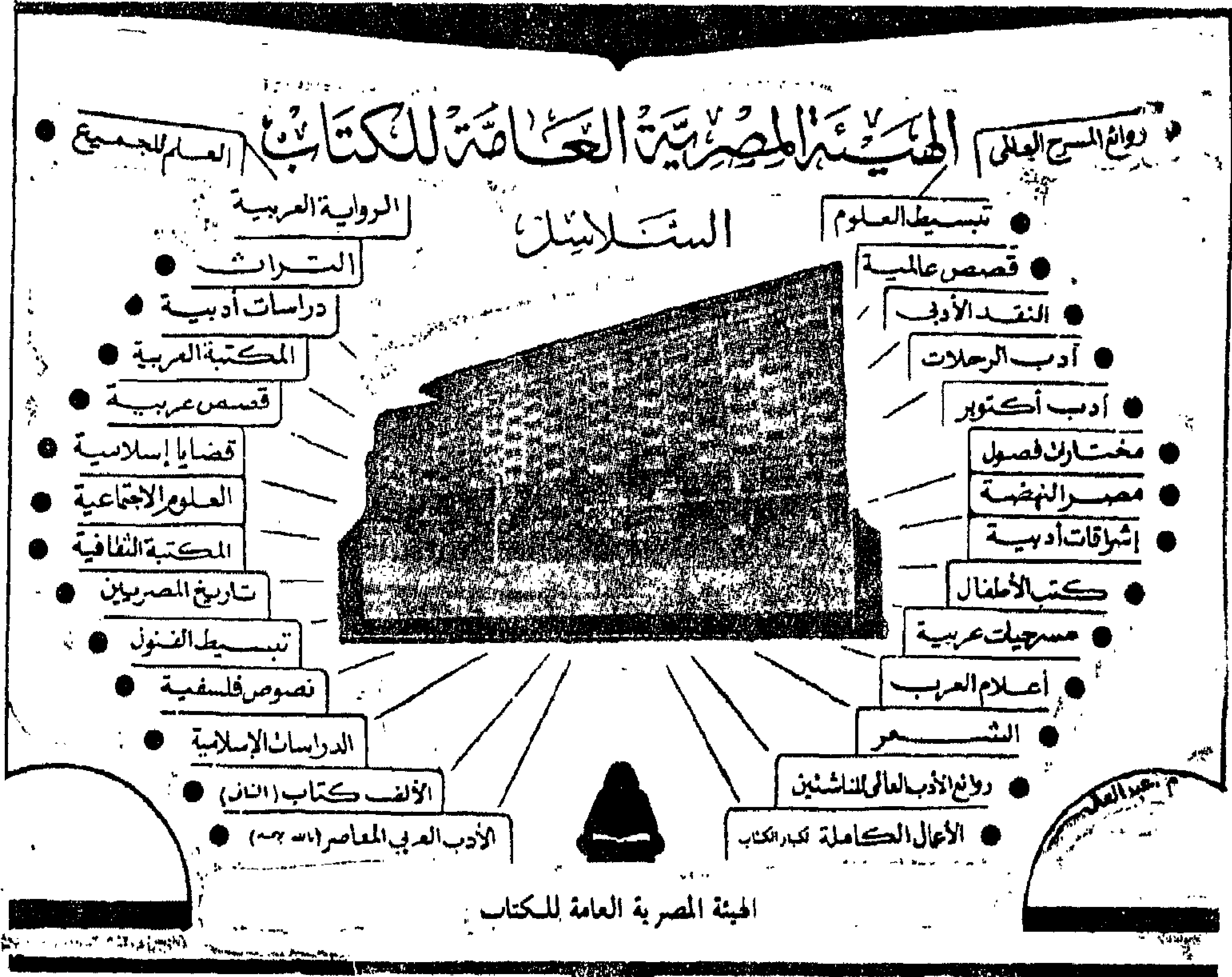
وقد نال تقديرا وتكريما من الدولة فعين بالمجلس الأعلى للثقافة وهو عضو بلجنة الفنون الشعبية وعضو بجماعة الفن الشعبى المصرى واتحاد فنانى الغورى وجماعة الطبيعة والتراث وهو عضو مؤسس لجماعة أصدقاء الفن والحياة ويعد نموذجا حى لأهداف هذه الجماعة النبيلة .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ ـ القاهرة ـ

ت : ٧٧٥٠٠

●● تقدم هيئة الكتاب خدماتها فى مجال الثقافة باشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



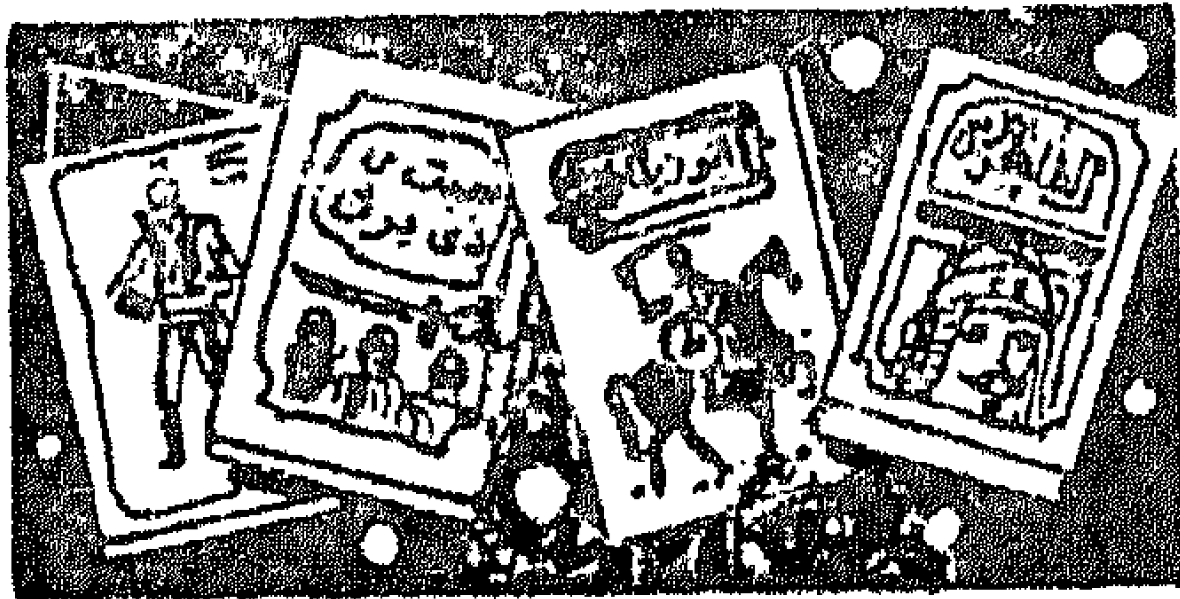
● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع ٠

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية : ـ

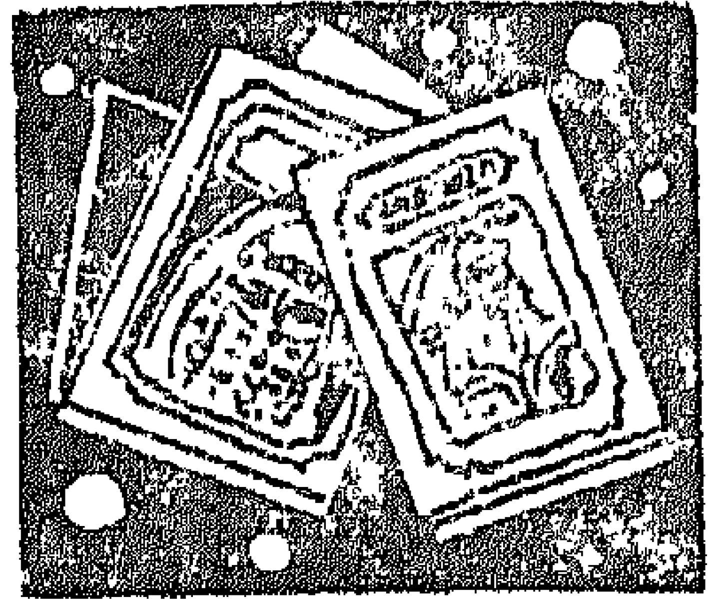
فصول ـ المسرح ـ عالم الكتاب ـ علم النفس ـ الفنون الشعبية ـ العلم والحياة ٠

رئيس مجلس الادارة

أ ٠ د ٠ سمير سرحان



مكتبة الفنون الشعبية



أدب الرحلات

دراسة تحليلية

من منظور إثنوجرافى

تأليف :

د. حسين فهيم

عرض :

مختار سيد أحمد

« ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نمى اليه من الأخبار من اقليمه كمن قسم عمره على قطع الأقطار ، ووزع بين أيامه تقاذف الأسفار ، واستخراج كل دقيق من معدنه ، واثارة كل نفيس من مكمنه » .

(ابو الحسن المسعودى)

« ارتحلوا ... انطلقوا أيها الرحالة ، فأنتم لستم نفس الأشخاص عند بدء الرحلة » .

ت.س ، اليوت

« لا يتحتم ان ما يكون ذا نفع عند الغربيين يكون له نفع عند الشرقيين لاختلاف ذلك كله فيهم وتفاوته بينهم . والشواهد كثيرة جمة على ان ما يكون فى باريس حسنا يكون فى برلين قبيحا ، وأن ما يكون فى لوندرة (لندن) حميدا يكون فى الخرطوم ذميما ، وما يكون فى رومية حقا يكون فى مكة باطلا ، وما يكون عند الغربيين جدا يكون عند الشرقيين هزلا » .

محمد المويلحى

يأتى كتاب الدكتور حسين محمد فهيم « أدب الرحلات » (دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافى) الصادر فى سلسلة « عالم المعرفة » تحت رقم ١٣٨ - شوال ١٤٠٩ هـ - يونيو ، حزيران ١٩٨٩ م التى يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت من منطلق

فكرى نحو دراسة أدب الرحلات من منظور جديد ، ويقصد المؤلف ــ الذى يعمل حاليا أستاذا للانثربولوجيا الاجتماعية والبحوث الاجتماعية بجامعة يوتا فى الولايات المتحدة الأمريكية أساسا ابراز حقيقة مفادها أن الأعمال التراثية ، بتنوعاتها وتفرعاتها المعرفية ، سواء القديم منها أو الحديث ، يمكن ــ بل يجب ــ أن تشكل دائما مجالا دراسيا متجددا وداعيا لمنطلقات فكرية مختلفة ، وأطر منهجية متطورة • وبهذا يتم التواصل بين الحاضر والمستقبل ، الأمر الذى ينبثق منه الجديد فى الفكر والحياة •

لقد وجد الدارسون أن ما تركه الرحالة من كتابات قد احتوت على الكثير من الملامح الأدبية ، والنواحى الجمالية التى برزت فى اختيار الألفاظ ، وحسن الأسلوب ، وجمال التعبير ، ولهذا أضحت كتابات الرحالة مجالا للتحليل الأدبى اضافة الى كونها سجلا اثنوجرافيا مهما • وعلى هذا الأساس يرى الدكتور / فهيم الرحالة كأدباء واثنوجرافيين معا ، ويتضمن الكتاب عرضا لنماذج ومقتطفات من كتاباتهم بهدف تقويم الشواهد على ما احتوته كتابات الرحالة من عناصر أدبية وموضوعات اثنوجرافية على حد سواء ، وان كان الرحالة أنفسهم ليسوا باثنوجرافيين متخصصين ، ولا هم أيضا من أرباب صناعة الأقلام •

ومع ذلك فقد اكتسبت مادة الرحلات ــ بصفه عامة ــ شعبية وتداولا واسعا بين القراء ، كما حظيت أعمال بعض الرحالة بقدر كبير من الشهرة لم ينله الكثير من الأعمال الأدبية أو الاثنوجرافية المتخصصة ، ذلك لما احتوت مادة الرحلات على الكثير من عناصر الخلق والابداع • لهذا لعبت كتابات الرحالة دورا كبيرا فى تقديم صورة « الغير » لقرائها ، وترسيخ مجموعة من الانطباعات العامة ، والتصورات عن الشعوب الأخرى ، صادقة كانت أم خاطئة • • •

أدب الرحلات والفولكلوز

تزايد الاهتمام بمسألة التراث العربى الاسلامى ، والحاجة الى العودة اليه فى قراءة جديدة ، فهم أفضل لمقومات الحياة العربية الاسلامية الأصيلة بغية تلمس الطريق والوسيلة لنهضة عصرية تستمد أصولها من الذات أكثر مما تأخذ عن الغير • ان للجنس البشرى بأجمعه تراثه الانسانى وهو مجمل ما أنتجه الانسان ــ اينما وجد وفى كل العصور ــ من فكر وعمل ، ماديا كان أم روحيا • كذلك ، فان لكل شعب أو أمة تراثه الخاص بـه ، وهو يتصف بالتميز وليس (ضروريا) الامتياز • والفكرة الأساسية هنا أنه فى سعينا الى التراث لا يجب أن نجمع النصوص ونصبغ عليها هالة قدسية ، أو يصل بنا الأمر الى التفاخر بها ، والتعالى على تراث الآخرين وانما نحن نلتمس فى التراث الأفكار والمناهج التى هى فى واقع الأمر ترتبط بحقيقة التفاعل بين الانسان والبيئة والمجتمع ، كما أنها تتبلور فى اطار التعامل مع الذات والآخر حضاريا ، وذلك فى المراحل المختلفة من التاريخ العربى الاسلامى •

وليس ممكنا ــ على حد قول المفكر الفرنسى ريمون كاربانتييه ــ أن نحيا دون أن نفكر ، واذا كان علينا أن نحيا فى عالم جديد ، فان الأمر ــ كما يذكر المؤلف د• حسين محمد فهيم ــ يقتضى أن نفكر بصورة جيدة واذا كان السعى الى التراث يشكل دعامة رئيسية فى الفكر العربى المعاصر فان تناول التراث ودراسته يجب أن يستند على منطلقات فكرية غير تقليدية ، وأن يخضع لمناظير متعددة ومناهج متنوعة •

ومن ناحية المنظور الاثنوجرافى لدراسة أدب الرحلات (وهو جزء من التراث ولونا من ألوانه) يهدف ــ كما يذكر أستاذ الأنثروبولوجيا أحمد أبو زيد ــ « الى الوصول الى نظرة متكاملة الى مناهج متكاملة الى مناهج البحث فى الأعمال ، ومدى امكان الاستعانة بهذه المناهج والمبادىء فى اقامة فكر عربى جديد يسترشد بجهود المفكرين السابقين مثلما يسترشد بالفكر العربى المعاصر ، ويرى المؤلف أن من بين مهمات الأنثروبولوجيين العرب فى الوقت الحاضر ألا تقتصر جهودهم على ابراز السبق العربى على الغرب فحسب بصدد بعض المفاهيم النظرية ، أو جمع المادة الاثنوجرافية ، وانما لا بد من أن تتضمن دراساتهم أيضا الفحص الدقيق للأعمال التراثية بهدف الكشف عن الجوانب المنهجية المشتركة بين الكتاب ، والتى يكونون قد استمدوها من معارفهم وتربيتهم الدينية أساسا •

من هذا المنطلق يتناول المؤلف فى الفصل الثالث معنى وأهمية الرحلة فى التراث العربى

الاسلامى ، ويقدم تصنيفا مدوافع القيام بالرحلة عند العرب والمسلمين خاصة ابان الفترة من منتصف القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) حتى نهاية القرن الخامس الهجرى والحادى عشر الميلادى) ، ويقصد من هذا التناول ابراز مدى ثراء وتنوع مادة كتابات الرحالة ، الأمر الذى يجعل من أدب الرحلات مصدرا اثنوجرافيا مهما ، ومع ذلك فليس هو بالمصدر الوحيد ، فهناك أيضا أعمال الأدب العربى المتنوعة .

وينتقل د. فهيم فى الفصل الرابع الى مسألة منهجية دراسة جوانب التراث الشعبى فى كتابات الرحالة ، وذلك لأن أحد الجوانب المهمة فى أدب الرحلات يتضح فى ابراز بعض ملامح وعناصر التراث الشعبى التى أغفلتها ـ غالبا ـ المدونات التاريخية الرسمية . ولعل من عيون المؤرخين المسلمين الأول ـ كما يذكر الكاتب جورج غريب ـ « أنهم انصرفوا الى تدوين أخبار الحرب ، والفتح ، والعزل والولاية ، والوفاة مشيحين بأنظارهم عن تاريخ أحوال الدولة ، من حيث آدابها وعلومها وحضارتها » ان كتابات الرحالة المسلمين تزخر بالقصص والحكايات الشعبية ، كما تنقل لنا الكثير من الأساطير علاوة على الغرائب والطرائف ، والثابت أن ما ذكر من أساطير أو عجائب ، ومعتقدات شعبية فى كتابات بعض المؤرخين مثل المسعودى ، والقزوينى يرد أصلا الى كتب الرحالة ورواياتهم .

تواصل أوجه الحياة الفكرية :

المأثورات الشعبية جزء لا يتجزأ من الثقافة التى تسعى الاثنوجرافيا الى وصفها ودراستها ، ومن هنا اهتم المؤلف بطرح موضوع التراث الشعبى فى دراسته لكتابات الرحالة من منظور اثنوجرافى ، ففى أدب الرحلة يتضح هذا التلاحم بين الاثنوجرافيا والفولكلور سواء قصد الرحالة ذلك أو لم يقصدوا .

وتبرز هذه الصلة الوثيقة الآن فى الفكر الاثنوجرافى المعاصر ، اذ أنه لا يمكن فهم الثقافة المعاصرة لشعب معين الا من خلال عمل مشترك بين الاثنوجرافيين والفولكلوريين . فالثقافة ـ فى المعنى الاثنوجرافى ـ ما هى الا الواقع المعاش لتراث موروث فكرا وممارسة ، ان فهمنا للاثنوجرافيا اذا لا يقتصر على وصف وقائع الحياة اليومية للأقوام ، وابراز عناصر ثقافتهم المادية والمعنوية فحسب ، وانما يشتمل أيضا على البحث فى تراثها الثقافى الثابت والمتغير ، ومأثوراتها الشعبية الشفاهية وهكذا تترابط وتتكامل عناصر الدراسة فى سياقها العام ، الأمر الذى يساعد بلا شك فى الوقوف على عمليات التواصل بين الماضى والحاضر ، والقديم والحديث ، والثابت والمتغير فى أوجه الحياة الفكرية .

وبعد تقديم بعض الأفكار والتصورات التى قد تساعد على تطوير منهجية البحث فى ادب الرحلات لاستخلاص عناصر التراث الشعبى ، وفهم نظامه الفكرى وأساسياته المعرفية ، ويدعو الدكتور حسين فهيم الى تضافر جهود الاثنوجرافيين والفولكلوريين العرب فى العمل سويا فى مجال دراسات التراث الشعبى أيا كان مصدرها ، ويرى من جهة أخرى أنه من المفيد للغاية علميا وعمليا أن يتم العمل على ربط دراسات التراث الشعبى بالاجتهادات الفكرية الجارية الآن بصدد فهم أشمل وأعمق للثقافة العربية المعاصرة .

احتفالية النظر والأكل والشراب

انطلاقا من تركيز هذه الدراسة على التحليل الاثنوجرافى لمادة الرحلات يقدم المؤلف أربعة نماذج بدءا بموضوع الطعام فى الفصل الخامس ، واختيار الدكتور حسين فهيم لهذا الموضوع لا يرد فقط الى طرافته ، وانما لأهميته ودلالته الثقافية أيضا ، سواء ما كان واضحا للعيان أم رمزيا فى الأذهان حيث أن الملفت للنظر أنه نادرا ما خلت كتابات الرحالة المسلمين القدامى من الاشارة الى الطعام وألوانه ، ومن ذكر لآدابه ، وما يرتبط به من تقاليد وعادات ، وعلى سبيل المثال فان القارىء لكتاب « الساق على الساق » للرحالة أحمد فارس الشدياق يقف بلا شك على الكثير مما ذكره عن الطعام ، ففى رأيه أن الأدب فى المأدبة ، الأمر الذى جعله يعنى بوصف الأكل والآكلين بل يضع أبياتا من الشعر حول الطعام ولذاته .

ويبدو لنا كما يذكر المؤلف ـ أن احتفالية النظر والأكل والشراب تشكل سمة جلية فى الثقافة العربية ، اذ لا يقتصر الأمر على ذكرها فى كتابات الرحالة فحسب ، وانما نجدها أيضا عند

الأدباء سواء ما ورد منها فى قصص الواقع أو الخيال ، ولقد وجد الباحث خليل أحمد خليل ربطا بين الطعام وجاذبية الجنس فى الفكر العربى الأسطورى ، وذلك يبدو جليا - فى رأيه - فى قصص ألف ليلة وليلة · ففى ذكر حكاية الملك عمر النعمان وولديه ، مثلا نقرأ ما يلى : « ثم صعدت وهو فى أثرها ، فنظر شركان (ابن الملك النعمان) الى ظهر الجارية فرأى أردافها تتلاطم كالأمواج فى البحر الرجراج ·· » ثم تقدمت الى المائدة وأكلت من كل لون لقمة ، فعند ذلك أكل شركان ، ففرحت الجارية وأكلت معه الى أن اكتفيا ، وبعد أن غسلا أيديهما قامت وأمرت جارية أن تأتى بالرياحين وآلات الشراب من أوانى الذهب والفضة والبلور ·· ثم ان الجارية ملأت أولا القدح وشربته قبله - كما فعلت فى الطعام · ثم ملأت ثانية وأعطته اياه فشرب ·· ولم تزل تشرب معه الى أن غاب عن رشده » ·

رحلات الخيال

ويقدم الفصل السادس رحلات الخيال فيكتشف المؤلف أنها تحتوى أيضا على قدر من المحتوى الاثنوجرافى الذى يجب ألا يهمل استخلاصه وتحليله ، وفى هذا السياق يبرز الجوانب الاثنوجرافية فى رحلتى الشاعر الألمانى جيته والأديب المصرى محمد المويلحى ·

وهناك الكثير من الأعمال الأخرى التى تنتظر مثل هذا التحليل ، وحسبنا أن نذكر القيمة الاثنوجرافية التى أشار اليها عدد من الدارسين لقصص ألف ليلة وليلة ، وهى وان كانت رحلة خيال الا أنها ألقت العديد من الأضواء ، ولو بصورة غير مباشرة أو رمزية على أحوال المجتمع الاسلامى فى العصور الوسطى وبصفة خاصة أساسيات الفكر السائد فى المجتمع العباسى ، وطبيعة الحياة الاجتماعية ومحورها القائم على نمط التجارة ، وتجدر الاشارة فى هذا الصدد الى أن الجانب الأسطورى فى مادة الرحلات لم يحظ بعد بالقدر الوافى من التحليل الاثنوجرافى وفق المنهج البنيوى خاصة ، علما بأن الأساطير والخرافات تمثل جانبا مهما من التراث الشعبى للثقافة الانسانية ، ويشير المؤلف الى أن الأسطورة فى الفكر الاثنوجرافى الحديث تتضمن تصورا ما عن حدث معين ، أو شخص كان له وجود تاريخى يكون الخيال الشعبى أو التراث فى حرصه على تأكيد قيمة معينة أو توضيح رمزية خاصة تلجأ الى تصوير ذلك الحدث أو تلك الشخصية فى اطار المبالغة والتضخيم ، وبالاضافة الى ذلك فان الأسطورة تفهم فى سياقات أخرى متعددة ، وعلينا أن نأخذ ذلك فى الاعتبار عند دراسة الأساطير فى كتابات الرحالة ·

تاريخية الفكر العربى

يذكر المؤلف أن الدعوة للاهتمام بدراسة ما ورد من أساطير وحكايات خرافية فى كتابات الرحالة القدامى خاصة تتطلب فى حقيقة الأمر دراسة مستقلة ومستفيضة لا تقتصر على جمع النصوص وتحقيقها فحسب ، وانما عليها أن تستخلص أيضا ما قد تنم عليه من أساسيات التفكير العربى الاسلامى ، وما تفصح عنه النظرة الى علاقة الانسان بالكون ، تأخذنا هذه الدعوة - فى الفصل السابع - الى طرح تساؤل بصدد أدب الرحلات وتاريخية الفكر العربى ، والى عرض بعض وتاريخية الفكر العربى ، والى عرض بعض الأفكار أو الفرضيات (بمعنى أدق) التى انتهينا اليها من دراستنا الاثنوجرافية الأولية لعدد من كتابات الرحالة المسلمون القدامى والمحدثين ·

ونظرا لتعقيد طبيعة السؤال المطروح بصدد ادب الرحلات وبنية التفكير العربى الاسلامى ، الى جانب امكان تعدد المناظير فى دراسته وتشعب موضوعاته ، يحدد المؤلف اطار المناقشة فى الفصل السابع حول أدب الرحلات وصورة الغير فى الفكر العربى ، ويبرز جذور الحاجة الى وصف الغير والمعرفة بالثقافات الأخرى (غير العربية / الاسلامية) ، ويوضح أيضا عناصر الثبات والتغير فى نظرة الرحالة الى الغير فى الأزمنة المختلفة للتاريخ العربى الاسلامى خصوصا وأن الأوضاع الحضارية بصفة عامة ، والسياسية / الاقتصادية بصفة خاصة قد تبدلت ·

ويستند الدكتور حسين فهيم فى منطلقه التحليلى فى هذا الفصل الى فرضية مفادها أن المنظور الاثنوجرافى فى دراسة مادة الرحلات سيثرى فهمنا بالكثير من ملامح الحياة المجتمعية والثقافية لعصر معين ، كما سيكشف بدوره عن بعض خصائص بنية التفكير السائد ، وتأثير ذلك على نظرة العربى / المسلم للغير ووصف ثقافته ،

ولا يخفى علينا أن فى وصف الآخر وطبيعة النظرة اليه ارتباطا بالاستشعار الباطنى عن ثقافة الذات ، وينطبق ذلك على الرحالة جميعهم ، المسلمين وغيرهم على حد سواء ٠

ومن هذا المنطلق أيضا يتناول الفصل الثامن والأخير من كتاب « أدب الرحلات » للدكتور حسين محمد فهيم موضوع الرحلات البحرية العربية الاسلامية ودلالاتها الاثنوجرافية ، وفيه يهتم المؤلف بابراز ما قد يكون من تأثير للرحلات البحرية فى تشكيل ملامح مميزة لثقافة شعب معين أو حضارة عصر ما ، ولهذا يقدم فى الفصل الثامن بعض المذكرات عن ركوب البحر عند العرب والمسلمين ، سواء أكانوا تجارا أم رحالة ، ويبحث فى صلة الرحلة البحرية بتاريخ العرب والحضارة الاسلامية ٠

وجهة نظر ختامية

يقدم المؤلف الدكتور حسين محمد فهيم فى الصفحات الأخيرة من كتابه وجهة نظر ختامية يقول فيها ان طرح موضوع الدراسة الاثنوجرافية لأدب الرحلات لا يأتى من فراغ ، وما هو استحداث ليس له جدوى ، اذ انه يرتبط ـ فى حقيقة الأمر ارتباطا وثيقا بما يجرى الآن فى ساحة الفكر العربى من اتجاهات نقدية تدعو الى استئناف النظر فى تاريخ الثقافة العربية باعتبار أن هذا التاريخ فى حاجة الى رؤية جديدة ، ذلك كخطوة أولية يعقبها الدراسة النقدية للتفكير العربى ذاته فى تكوينه ، وتجدده ، وتقدمه ـ على حد تعبير الكاتب المغربى محمد الجابرى ـ ان البحث فى تاريخية الثقافة العربية بطريقة نقدية يجب أن يتسع ليتضمن مختلف المناهج ، وأن يستند الى العديد من المصادر ، الرسمية منها والشعبية على حد سواء ٠

ويرى المؤلف أن فى تراث أعمال الرحالة وكتاباتهم أحد المصادر المهمة لالقاء الأضواء على الثقافة العربية فى عصورها المختلفة ، كما يأخذ بفكرة أن الهدف من دراسة الأعمال التراثية ليس مادة التراث فى حد ذاتها بقدر تحليل العقلية التى أنتجت هذا التراث ٠ ان البحث اذا ـ كما يحدده محمد الجابرى فى اطار مشروعه الدراسى لما سماه نقد العقل العربى ـ يجب أن يوجه نحو سبرغور البنية العميقة للتفكير العربى ، وأن يتم ذلك فى سياق تاريخى ومستقبلى ، وليس على أساس تجريف الحاضر لاحياء الماضى ٠

وفى هذا الاطار ـ يواصل الدكتور ـ فهيم ـ نأمل أن تتسع الصدور ، وتتفتح الأذهان نحو تقبل فكرة الاستعانة بمناهج ومفاهيم ما استحدث من علم ومعرفة بالبشر ، وما توصل اليه العقل الانسانى عامة من فكر وتبصر فى نظرته لأمور حياتنا فى جملتها حاضرها ومستقبلها ، ان قيمة أعمال العديد من الرحالة المسلمين ، سواء القدامى منهم والمحدثين ترد أساسا الى كون هؤلاء الرحالة موسوعى التفكير علاوة على حرصهم على الالمام بمناهج وعلوم وفلسفات زمانهم جنبا الى جنب مع تفكيرهم وتنشئتهم الدينية ، فما أحوجنا اليوم ـ فى سعينا نحو تحديث المجتمع العربى الاسلامى ـ من تبنى ما توصل اليه الفكر البشرى من المعرفة والعلوم والمناهج العقلية المتطورة ٠ يجدير بالذكر هنا الاشارة الى أن الحياة العقلية عند المسلمين ، خصوصا ابان العصر الكلاسيكى للحضارة الاسلامية قد امتزجت فيها الفلسفة بتفكيرهم الدينى ، الأمر الذى يجعل كل محاولة تهدف الى الفصل بينهما تنتهى لا محالة الى العجز عن فهم كليهما ٠

ان هذه الدراسة وان كانت اثنوجرافية فهى انثروبولوجية الأساس ، ولقد أردنا أن نبرز للأنثروبولوجيين العرب امكان الاسهام الجدى فى فهم تاريخية الثقافة العربية والاسلامية ، وفى دراسة أعمال التراث الذى ظل زمنا طويلا فى مجال دراسة نقاد الأدب ، أو الفقهاء ، الذين بذلوا الجهد الكبير فى عمليات التوثيق والشرح والتفسير والتعليق ٠ فالى جانب تلك الجهود المحمودة يستلزم الأمر سبرغور مادة التراث من منظور أنثروبولوجى لاستخلاص أساسيات الحياة الثقافية ، وبنية التفكير الانسانى خلال العصور العربية الاسلامية المتعاقبة ، ولعل دور الأنثروبولوجيا فى هذا المجال ، موضوعا ومنهجا ، يتبلور فى أنه يرفض جميع الأحكام التقييمية ، فهو ينفتح على جميع المجتمعات والجماعات ويرسمها كما هى ٠ نضيف أيضا أن غاية الفكر الأنثروبولوجى هو تحقيق النظرة الشمولية للحياة البشرية ، والفهم المترابط ، طبيعيا واجتماعيا وحضاريا لذلك الكائن الحى الفريد الذى اسمه الانسان ٠

انثروبولوجيا الرقص

تأليف : أنيا بترسون رويس

عرض : رمزي محمد جمعة

● الرقص الشعبي تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعي لدورات الحياة الهامة .

الرقص من الممارسات الهامة التي شغف الانسان بها منذ فجر التاريخ وكانت محور نشاطه العام في كثير من المناسبات . لذا فان الرقص يلعب دورا هاما في الاحتفالات في كل انحاء العالم : في المجتمع الأول يرقص الناس للتسلية وتزجية وقت الفراغ . وفي المجتمع البدائي يرقصون استرضاء للآلهة وقوى الخير . ويجدون في الرقص وسيلة لطرد الأرواح الشريرة . ولا يزال الهنود الحمر في أمريكا يتمسكون بالكثير من طقوسهم التقليدية ويرقصون للتعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات . ولا يزال الرقص في شبه جزيرة ابيريا وفي أمريكا اللاتينية عنصرا حيويا في الاحتفالات والمهرجانات .

● وللرقص طقوس واغراض . كما أن له انواعا متميزة وهامة .. مثل رقصات العمل ، ورقصات الصيد والقنص ، ورقصات الحرب ، ورقصات المناسبات ، ورقصات العلاج ـ لاعتقاد الأهالي في المجتمعات البدائية ان الرقص العنيف والحركات الهستيرية تحقق الشفاء .

Anya Peterson Royce : The Anthropology of dance, Indiana University Press, Bloomington and London, 1980.

وهناك أمثلة للرقصات العلاجية تتمثل فى :

« رقصة الساحر الأرقش فى ساحل الذهب وساحل العاج) :

« رقصة الشبح ورقصة الحلم عند الهنود فى أمريكا » .

● وفى العالم الاسلامى يجد اتباع الطرق الصوفية فى حلقات الذكر بلسما شافيا لأمراض الجسم والنفس .

● ومن نافلة القول — أن هناك نوعا من الرقص الفنى (المهارى » وهو ذلك النوع من الرقص الذى يستعرض فيه الراقص كل مهاراته التعبيرية والحركية مثل الدوران السريع والقفز والتثنى والزحف . ثم السقوط على الأرض وقد تصلب جسمه .

● وللرقص أزياء وملابس خاصة ، وتتمثل فى الأقنعة ، أو حمل جسد حيوان محنط أو تعليق بعض النماذج من مواد معينة على الجسد أو الوجه . أو حمل لبعض الأجراس أو الطبول .

● وقد اهتمت المكتبة الأوربية بهذا الفن . وقد زخرت بالعديد من الكتب الهامة فى هذا الفن وأولته جانبا مهما من الدراسة التحليلية بالاضافة الى ان كثيرا من الراقصين والراقصات ومحترفى وممارسى هذا الفن قد كتبوا عديدا من الكتب عن بعض رقصاتهم الهامة فضلا عن تسجيل انطباعاتهم الشخصية عن هذا الفن بعمق واخلاص ودقة متناهية .

وهناك دراسات متعمقة فى الرقص تناولت تاريخه ومراحل تطوره . وأنواعه وكذا رقصات الشعوب على أختلاف أجناسها وألوانها .

ولكن القليل من هذه الدراسات هو من تناول « الرقص » من الزاوية العلمية ومن خلال أدوات منهجية صارمة ... ووضع « الرقص » فى الاطار العلمى كمادة للدراسة والتحليل والتفسير .

ومن هذه الكتب الهامة التى سوف نتعرض له فى هذه الصفحات كتاب : «**انثروبولوجيا الرقص**» قامت بتاليفه الباحثة « **انيا بترسون رويس** » .

● **يتكون الكتاب من ثلاث فصول متكاملة ويقع فى حوالى ٢٣١ صفحة من القطع المتوسط . مع ملاحظات وخاتمة وثبت مراجع علمية هامة وفهرس أعلام وكشاف صفحات .**

● **ومؤلفة الكتاب** : باحثة ودارسة وممارسة لهذا الفن وتقوم بتدريس الرقص كمادة علمية فى كثير من المعاهد العلمية فى أمريكا بالاضافة أنها تحرر صفحة « الرقص » فى عديد من المجلات والصحف والدوريات التى تعنى بهذا الفن . وصحفية متخصصة فى هذا الفن .

● وقد كتبت المؤلفة هذا الكتاب عام ١٩٧٧ . وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٨٠ فى الولايات المتحدة الأمريكية وصدر عن « جمعية الرقص الأمريكية » .

وتولت نشره جامعة انديانا (بلومنجتون لندن) .

مادة الكتاب :

تقدم المؤلفة فى **الفصل الأول** فكرة متعمقة عن الرقص باعتباره من أقدم الفنون الجمالية والتعبيرية . وترصد من خلال هذا الفصل — تعريفات محددة للرقص من واقع بعض الدراسات التى عنيت به وحددت أولياته وقواعده العامة . وكتب أن الطبيعة بجميع مكوناتها قد احتفلت بالرقص كتعبير عن الحياة وتطورها . وقدمت المؤلفة عديدا من الأقوال والعبارات لمؤلفين آخرين مع تحليل كل رأى وكل مقولة على حدة . وهذا الفصل يعطى للقارىء الذى يقرأ فى الرقص لأول مرة نافذة علمية عن الرقص من حيث الأوليات والبدايات مع تحديد مركز للتعاريف والتعليق عليها .

● **وفى الفصل الثانى تعرض المؤلفة المدخل الثقافى للرقص من زاوية علم الانثروبولوجيا على وجه التحديد** . وهنا تحدد منهج البحث فى هذه الكتاب وهو « **الانثروبولوجيا الثقافية** » التى

تعنى بدراسة ثقافة الكائن الحى وتركز على أساسياتها المنهجية ٠٠ كباحثة انثروبولوجية ٠ وهى عندما تلقى الضوء على « الانثروبولوجيا الثقافية » لا تحفل بالتعاريف والاصطلاحات المتعارف عليها فى هذا الميدان كتحصيل حاصل٠٠ بل توظف هذه التعريفات فى البحث مطورة بذلك منهجها العلمى ٠ وتركز على مجموعة الدراسات التى تناولت الجوانب الثقافية عند علماء « الانثروبولوجيا الثقافية » ابتداء من مالونوفسكى وايفانز برتشارد ثم تايلور والتى ركزت على مجموعة دراساته واستخلصت منها فكرة العام وأطره المنهجية ٠ ثم أعطت رأيها مزودا بالأسانيد العلمية ومما هو جدير بالذكر أن الباحثة فى عرضها « الانثروبولوجى » فى هذا الفصل ابتعدت عن جفاف المادة ، وتضارب التعريفات الى أفق أرحب من الدقة العلمية ٠

● **وفى الفصل الثالث :** تتحدث عن الأدوات الفنية والطرق العلمية فى ميدان علم الانثروبوجيا بعامة ٠٠ وكذلك الأدوات المنهجية التى هى أساس العلم وانطلقت بعد ذلك الى التركيز على الجانب التطبيقى الميدانى وحددت أسس الملاحظة بالمشاهدة من خلال نماذج تطبيقية وعرض مستخلص لأهم القواعد الأخلاقية والاجتماعية للباحث الانثروبولوجى ٠ وهذا الفصل على عمق مادته وتنوع نماذجه التطبيقية يصلح أن يكون منهج دراسة متكامل للدارسين الميدانيين فى حقل علم الانثروبولوجيا ٠ انها لم تحدد بتصنيف وانما حددت بتركيز على القواعد الأساسية للدراسة الميدانية مع ذكر الأساليب والقواعد بأسلوب علمى متجرد وهذه سمة بارزة فى هذا الفصل ٠ وانطلقت منه من زاوية الحركة التعبيرية فى الرقص ، من خلال عرض ورسوم محددة لأبعاد الاتجاهات والحركات التعبيرية فى الرقص بأسلوب علمى ٠ أى أنها وظفت الدراسة الانثروبولوجية على الرقص وتعبيراته وحركاته العامة والخاصة مع التحديد الهندسى والرقمى لأبعاد كل حركة ٠ من خلال الجسم وفسيولوجياته وتكويناته العضلية والحركية مع بطاقة لأرشفة الفتيات الراقصة سواء أكانت حركات جماعية أو فردية مع تحليل متكامل لأجزاء الجسم ٠

وفى الفصل الرابع ٠٠ بعد أن حددت المنهج والمدخل والعينات الحركية والتعبيرية ، تحدثت فى تركيز شديد على « **بناء الرقص ووظيفته** » ٠٠ الرقص كبناء حركى ٠ وكوظيفة تعبيرية ٠٠ وهنا يتضح عنصر الممارسة عند الكاتبة كراقصة ٠٠ وأن تجاربها فى هذا الميدان قد انعكست على هذا الفصل بشكل كبير ، مع ايراد كثير من الآراء فى مجالى البناء والوظيفة ٠ مستعرضة كل الاتجاهات لا لمجرد العرض فقط ولكن تحليلا وتفسيرا مع ايراد الشواهد والترتب العلمى ٠ مع التدليل التصويرى والرسوم التوضيحية للمحركات والأداء الموسيقى المصاحب للرقص ٠ مع صور فوتوجرافية لأداء حركى لأحد الراقصين تبرز فيه محددات الحركة وأبعادها التعبيرية ٠

● **وفى الفصل الخامس** تركز على الملاحظات التاريخية عن الرقص وفى هذا الفصل يظهر فيه عمق الدراسة التحليلية التاريخية وأبعادها العامة فى مختلف العصور قديما وحديثا مع العرض ذا البعد « التاريخى » والاجتماعى و « الثقافى » ككل ٠٠ وتناولت هذه الأبعاد كل على حدة مع ذكر العصور والأحداث المصاحبة لرقص الشعوب مع التركيز على التنظيم الاجتماعى ٠ وكذا الاجتماعى الثقافى ٠

● **أما فى الفصل السادس ٠** فقد خصصته الكاتبة للدراسة المقارنة وأسسها وطرقها فى مجال الرقص ٠ وكتب أن الدراسة المقارنة فى هذا المجال هامة وحيوية لتبادل الخبرات فضلا عن المعرفة الانسانية الواسعة للرقص فى كل البيئات والمجتمعات والأساليب المتعددة للدراسة والتحليل لكل رقصة ٠ سواء عند الهنود الحمر أو البيئات الحديثة المتطورة والتى استعادت بالتطور فى علم الموسيقى والغناء ٠

● وفى الفصل السابع حددت الرمز والاسلوب والنموذج كاطار تعبيرى كامن فى كل الرقصات ٠٠ ان يعد الرمز فى الرقصة عند شعب ما يختلف عن الرمز فى الرقص عند شعب آخر ، مع الاهتمام بالتغيرات الاجتماعية والثقافية فى كل مجتمع وتكويناته العرقية ٠ ثم قدمت **الباحثة دراسة متكاملة لرقص الزابوتى بالمكسيك**

موضحة كل التكوينات التعبيرية والحركية بعمق وتأصيل وطقوس المناسبات على اختلاف توقيتاتها عند الشعوب المختلفة مع التدليل بصور فوتوجرافية لهذه الشعوب تدعيما لدراسة الحالة

● وفى الفصل الثامن .. تتحدث الكاتبة عن الرقص من خلال وجهة نظر علم الانثربولوجى فاطار ثقافى ومنهجى للرقص .. وكيف يمكن للراقص أن يستفيد من علم « الانثروبولوجيا » ، حتى يكون الرقص دراسة انثروبولوجية كما وكيفا ، حركيا وتعبيريا من خلال التحليل والتفسير لنظريات علم الانثروبولوجيا وعلى وجه الخصوص « الانثروبولوجيا الثقافية » مع العرض المتكامل للأبحاث الانثروبولوجية فى حقل الرقص عند الشعوب القديمة . وكيف يمكن أن تكون هذه الدراسات مدخلا لدراسات أعمق فى مجال « انثروبولوجيا الرقص بعامة » .

● **أما فى الفصل التاسع** فهو يحوى بين دفتية « **معنى الرقص** » **كتجريد .. وحركة .. وتعبير** وأن الأساس العلمى للرقص يتركز فى عمق الحركة وأصالة التعبير .. ثم تدخل بنا المؤلفة من خلال تعريفات معانى الرقص . على أهمية التدريب الدقيق ، وتعنى به التدريب الشاق وبذل الجهد أولا دراسيا واجتماعيا وثقافيا من أجل اتقان الرقص .. باعتباره مظهرا ثقافيا للانسان وعنصر هام من عناصر حياته العامة والخاصة ..

وقد أكدت الكاتبة فى الفصل الأخيرا وهو الخاتمة على أهمية دراسة علم الانثروبولوجيا دراسة متعمقة حتى يمكن « للباحث فى مجال علم الرقص » أن يستفيد من هذا العلم نظريا وتطبيقيا فى اتقان الرقص كحركة وتعبير ووجدان شعبى لا يمكن اخطاره أو التقليل من شأنه .

والباحثة هنا ... لها ملاحظات قيمة فيها كثير من الجدة والطرافة فضلا عن العمق النظرى والعملى .

وبعد :

هذا كتاب من الكتب الهامة التى تحفل بالجانب الانثروبولوجى وانعكاساته على الرقص . كمدخل ثقافى هام . وكاتبته جمعت بين دفتية الخبرة الميدانية والاطار النظرى والمنهجى من خلال علمى الرقص والانثروبولوجيا . ومن أهم سمات هذا الكتاب الحقائق التالية :

- التركيز على الأسس العلمية (نظريا وتطبيقيا) .

- أهمية علم الانثروبولوجيا كدراسة وتطبيق فى مجال علم الرقص .

- الثقافة الواسعة والتفرع العلمى الرشيد لرصد المادة وتسجيلها مع اطار مرجعى متكامل تعدى المائة مرجع . مما يعطى لنا مؤشرا هاما على اهتمام الكاتبة بالموضوع .. بحب واهتمام واخلاص وتجرد علمى .









الإيقاعات وآلاتها فى أغانى البحر الكويتية

منى نجم

يشكل البحر بالنسبة لحياة الكوتيين دورا مهما فى حياتهم الاقتصادية والاجتماعية . فقد كان البحر مصدر دخلهم القومى قبل أن يتفجر النفط فى ارض الكويت . فمن خلال رحلات الغوص فى أعماقه لجمع اللؤلؤ ، ورحلات السفر الطويل من الخليج العربى الى المحيط الهندى مرورا ببلدان الخليج وسواحل افريقيا والهند ، تكونت علاقات اقتصادية وتجارية من عمل أبناء الكويت على استغلالها فى جمع اللؤلؤ وبيعه ، ونقل أهل الشمال الى أهل الجنوب وكذلك منتجات أهل الجنوب الى أهل الشمال .

وصاحب العمل فى البحر اغان والحان متعددة تصاحب كل نوع من العمل منذ اعداد السفينة للابحار الى العودة من رحلات الغوص أو رحلات السفر .

فقد استعان البحارة بالأغانى كوسيلة للترفيه عنهم فى أثناء العمل وشحذ هممهم او للتسلية والسحر .

وقد تناولت الباحثة منيجه عباس عبد الله كمال من الكويت هذا الموضوع من الناحية الموسيقية فى دراسة أعدتها للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون بالقاهرة - وقد أشرف على رسالتها هذه الأستاذة / رتيبة الحفنى عميدة المعهد العالى للموسيقى - سابقا - ورئيسة دار الأوبرا حاليا - والأستاذ / صفوت كمال أستاذ الفولكلور وخبير الفنون الشعبية بالمعهد العالى للفنون الشعبية .

كما تكونت لجنة المناقشة والحكم من / المشرفين المايسترو حسين جنيد والدكتورة مايسة عبد الغنى .

وقد منحت اللجنة الدارسة مينجه كمال درجة الماجستير مع التوصية بطبع ونشر بحثها لما يتميز به من جهد علمى كبير فى تحديد مفهوم أغانى البحر وتحليل ألحانها وتحديد ايقاعاتها .

ولقد أعربت الدارسة فى مقدمة بحثها عن عميق شكرها وتقديرها لجمهورية مصر العربية وأكاديمية الفنون لما تقدمه من معاونة صادقة

للدارسين للتزود والتخصص في مجال الدراسات الفنية وقد كررت شكرها للأساتذة المشرفين على بحثها الأستاذ مصطفى كامل الذى أشرف على برنامجها العملى في العزف على القانون . فدرجة الماجستير التى يمنحها المعهد تكون عادة عن جانبين أساسيين يقوم بهما الدارسون في المعهد ، **الجانب الأول هو البحث العلمى الذى يعده الدارس ، والجانب الثانى يكون عن تقديم عدة مقطوعات موسيقية يعزفها على الآلة الموسيقية التى تخصص فيها .**

والباحثة تخصصت في العزف على القانون لذلك كان عليها أن تقدم بعد مناقشة بحثها عن الايقاعات وآلاتها في أغانى البحر الكويتية عزفا على القانون ، وقد أجادت الدارسة في تقديم المقطوعات العشر التى أعدتها من الموسيقى العربية والكويتية وهى : ـ

١ ـ سماعى شد عربان
تاليف جميل بك طنبورى
٢ ـ موشح لما بدا يتثنى
مقام نهاوند
٣ ـ لونجا شرارة
مقام حجاز كاركرد
٤ ـ ذكرياتى
مقام نهاوند
٥ ـ البوشية
مقام نهاوند من تاليف الموسيقار الكويتى حمد نجيب
٦ ـ سماعى حجاز
مقام حجازمن تاليف الموسيقار الكويتى أحمد باقر
٧ ـ تحميلة سوزناك
مقام سوزناك
٨ ـ دور كادنى الهوى
مقام نهاوند
٩ ـ فانتازى نهاوند
مقام نهاوند
١٠ـ قطعة من تاليف الدارسة
مقام نهاوند

اما البحث موضوع الرسالة فقد تكون من ثلاثمائة صفحة مقسمة في أربع فصول ، يتناول الفصل الأول منها تعريف المجال الذى تناوله البحث وأدواته ومنهجه والمصطلحات الفنية والبيئية التى استخدمتها الباحثة في دراستها . ثم تناول **الفصل الثانى تحديدا لمفهوم الأغنية الشعبية وموقع الأغنية البحرية من الأغانى الشعبية الكويتية ودور المؤديين لهذه الأغنية** وبخاصة النهام مغنى السفينة وأنواع الشعر المستخدم في هذه الأغانى وأنماط الايقاع وآلاته الموسيقية من طار وطبل ومرواس ، وهى آلة ايقاع صغيرة تجلب من الهند وحجلة وهى آلة فخارية تشبه زير الماء الشائع في قرى مصر والطويسات النحاسية والهاون الذى يستخدم في صحن حبات البن ويستخدم في بعض أغانى البحر كآلة ايقاع نحاسية كما أوضحت الباحثة دور ايقاعات الكف في أداء هذه الأغانى .

أما الفصل الثالث فقد خصصته الدارسة للقوالب الغنائية البحرية في الكويت ودور اللازمة الصوتية في أغانى البحر مع تحليل موسيقى لهذه الأغانى التى قسمتها الى أغانى العمل وأغانى الترفيه موضحة خصائص كل نوع منها شارحة لأنماطها المختلفة ومسمياتها المتنوعة .

ثم اختتمت دراستها بفصل رابع تضمن نتائج البحث والتوصيات وقائمة بالمراجع التى اعتمدت عليها الدارسة علاوة على بيان مجال بحثها الميدانى في جمل وتسجيل أنماط هذه الأغانى التى تعتبر طابعا متميزا لفنون الغناء والموسيقى في الكويت.

كما تضمنت الدراسة نماذج متعددة لهذه الألحان مدونة بالنوتة الموسيقية وصور فوتوغرافية ورسوم توضيحية لأشكال الأداء الفنى لهذه الايقاعات والآلات الموسيقية ، ونماذج من الأغانى مع شرح لمفرداتها اللغوية ومناسبات أدائها وشرح طرق أداء هذه الأغانى .

وفى الواقع أن هذه الرسالة ، **التى اشرف عليها الآستاذة رتيبة الحفنى والأستاذ صفوت كمال وكل منهما له معرفة تامة وخبرة كبيرة بالفنون الشعبية الكويتية** . تعتبر جهدا علميا يضاف الى الجهود المبذولة في دراسة الفنون الشعبية العربية وهو جهد ـ كما ذكرت لجنة المناقشة والحكم يفوق الجهد والعمل المطلوب في اعداد رسائل الماجستير تستحق عليه الدارسة كل التقدير والتهنئة متمنين لها مواصلة دراساتها وبحوثها في الكشف عن خصائص الابداع الشعبى .

توظيف التراث الشعبى

فى المسرح المصرى الحديث

من عام ١٩٥٢ - ١٩٨٨

رسالة دكتوراه

للباحث
كمال الدين حسين

عرض : سامية حبيب

يدور البحث حول (توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث) حتى الفترة من يوليو ١٩٥٢ حتى يوليو ١٩٨٨ ، وقدم الى المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون ٠

مع بداية القرن العشرين ساد مصر اتجاهين ، الأول ينادى بالعودة الى مصر الفرعونيـة والآخر ينادى بتوثيـق عرى العروبة بين مصر وشقيقاتها العربيـات ٠ فبدأ البحث عن خصوصية التراث الشعبى فى مصر ٠

أما بعد ثورة ١٩١٩ فبرز على سطح الحياة الثقافية الاهتمام بالتراث الشـعبى المصرى لتأكيد الشعور القومى ٠ وظهر استلهام الفنان سيد درويش للموسيقى الشعبية المصرية ، وكتـابة بيرم التونسى لشعر العامية ، وتقديم بديع خيرى عددا كبيرا من المسرحيات استلهم مادتهـا من التراث الشعبى ٠

ويرى بعض الدارسين أن استلهـام التراث كان خلفه عامل سياسى لأن المبدع كان يجد فى التراث الرمز الذى يعلق عليه قضـاياه ٠ وهى قضـايا لا تسمح الرقابة السياسية للاحتلال بطرحها ٠ مثل اختيار على أحمد باكثير لحكاية « مسمار جحا » ليعبر بها عن قضية احتلال الانجليز لقناة السويس بعد جلاءهم عن مصر ٠

ويرى الباحث أن الرواد الذين تبنوا الدعوة لتوظيف التراث الشـعبى فى المسرح العربى المصرى لم يمتلكوا الوعى النقدى بالتراث لذلك جاءت ابداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والاقحامات غـير المنطقية الى جانب الاستعراض التاريخى للحوادث والقضـايا مع وجود غنائيـة ومباشرة وعدم تنسيق للأحداث ٠

وهناك اختلاف جذرى يرصده الباحث ، هو تغير التعامل مع التراث الثقافى عامة والموروث الشعبى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ فى مصر ٠

وقد كان هذا منطلقا فكريا للثورة وهو التأكيد على خصوصية التراث المصرى ٠ فنشطت حركة الاهتمام بالموروث الشعبى على أساس أنه تعبر

عن النشاط الحيوى والفكرى والوجدانى والمادى للانســان المصرى • وقد اسـتجاب المسرحيون المصريون لهذه الدعوة فبـدأ الاهتمـام بالتراث الشعبى توظيفه فى المسرح ، انطلاقا من هدفين :

الأول : تغيير النظرة نحـو هـدف المسرح ، فأصبح أحد أشكال التعبير الجماهيرى بعد أن كان وسيلة للتسلية فقط •

الثانى : رفض الأشكال المسرحية التى كانت سائدة قبل قيام الثورة بوصف هـذه الأشكال نتاج الثقافة الغربية وافراز للفكر الاستعمارى • وسـاعد على هـذا الاتجاه الدارسين المسرحيين المصريين العـائدين من بعثاتهم الدراسـية فى الخارج •

سار هذا الاتجاه الجديد فى المسرح المصرى فى اتجاهين :

الأول : استلهـام عناصر من أشكال التعبير الشفاهى مثل الأساطير والسير الشعبية والحكاية الشعبية والموال القصصى ، لخلق موضـوعات درامية يستفاد منها للتعبير من الواقع المعاصر •

الثانى : محاولة الاستفادة من موروث أشكال الفرجة الشعبية لخلق عرض مسرحى له هوينه المصريـة المميزة مثل خيـال الظل ـ صـندوق الدنيا ـ المحبظين ـ حلقة السامر •

وتقوم الدراسـة على عدة محاور للبحث فى كيفية توظيف التراث وهى :

● هل استطاع المبدع المسرحى المصرى فى استلهامه للتراث أن يعى تماما معطيات الأشكال التراثية المختلفة ؟ وأن يعى واقعه الذى يحاول طرحه من خلال الأشكال التراثية المستلهمة فى المنتج الابداعى الجديد ؟

● هل اسـتطاع الفنـان المسرحى المصرى العربى الخروج تمـاما من دائرة التأثر بالمسرح الغربى ؟ والى أى مـدى نجح فى تقديم الصبغة المميزة للمسرح المصرى ؟



الباحث فى أثناء عرض رسالته

وقـد حدد الباحث مجال بحثه فى الابداعات المسرحية التى قدمت فى هيئة المسرح أثناء الفترة محل الدراسة •

وقد اختار الباحث النصوص التالية للتطبيق عليها وهى التى استلهمت الموضوعات التراثية التى درسها الباحث •

● **أسطورة ايزيس :** نصـوص مسرحيات ايزيس توفيق الحكيم ـ اوزوريس على أحمد باكثير ـ الناس فى طيبة عبد العزيز حمودة •

السيرة الشعبية :

● **سيرة عنترة بن شـداد :** نص مسرحية يا عنترة يسرى الجندى •

● الهلالية : يسرى الجندى ـ الزير سـالم الفريد فرج •

المـوال :

● **موال حسن ونعيمـة :** منين أجيب ناس نجيب سرور ـ حسن ونعيمة شوقى عبد الحكيم •

الحكاية الشعبية :

● حكاية **معروف الاسـكافى من الف ليلة وليلة :** على جناح التبريزى الفريد فرج •

أما العروض فقد اختار الباحث عروضا مسرحية استلهمت ووظفت عناصر الفرجة الشعبية وهى فروق :

● **خيال الظل والأراجوز** : اتفرج يا سلام رشاد رشدى والظاهر بيبرس (ابن البلد) عبد العزيز حموده .

● حياة لاعب صندوق الدنيا : لعبة السلطان فوزى فهمى .

● **توظيف اطار صندوق الدنيا** لعرض الحدث : الغربان محمد عنانى .

● **حلقة السامر الشعبى** : الفرافير يوسف ادريس - ليالى الحصاد محمود دياب .

قدم الباحث رسالته فى ثلاثة فصول وخاتمة تتضمن النتائج . فى الفصل الأول : يقوم الباحث بتحليل أشكال التعبير الشعبى والتعرف على العناصر الدرامية الكامنة فيها .

وهى الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والموال القصصى ومظاهر الفرجة الشعبية من خيال الظل والأراجوز - صندوق الدنيا - حلقة السامر .

كما يدرس الباحث وظيفتها الاجتماعية بالنسبة للجماعة التى ابتدعتها ثم اختيار نموذجا للتطبيق عليه كموضوع تراثى .

وقدم الباحث فى نهاية هذا الفصل رصدا لعناصر الدراما الشعبية باعتبارها جوهر ذلك الفعل الذى يعبر عن وجود أفكار وأمال وأحلام الجماعة والذى يتضمن صراعا يكون أحد طرفيه البطل الشعبى الذى يمثل أنماطا من الجماعة والتى اختارته ليحمل قيمها ومثلها وأحلامها وخيرها المطلق .

وتعتمد مظاهر الفرجة الشعبية على المحاكاة والتقليد والارتجال ومشاركة الجميع فى الأداء حيث أن المشاركة عنصر مهم فى تحديد الدراما الشعبية .

ويرصد الباحث تميز مظاهر الفرجة الشعبية بشمولية العناصر الفنية المشتركة فى التعبير عن الفعل الدرامى فهى تستعين بالموسيقى والغناء والكلمة والحركة والايماءة والتنويع الصوتى والتقليد والتشخيص .

وتهدف الدراما الشعبية الى التعبير عن الجماعة ، أفكارها ومعتقداتها وقيمها وهمومها وأحلامها وتستعين على ذلك اما بالتلميح أو التصريح المباشر والغمز والتندر والنقد غير المباشر ولكنها لا تخلو فى عمومها من التسلية والامتاع .

فى الفصل الثانى يقوم الباحث بدراسة توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث من خلال دراسة بعض النصوص المسرحية التى استلهمت موضوعاتها من الموروث الشعبى للتعرف على كيفية توظيف الموضوعات التراثية وارتباطها بالواقع الاجتماعى ومدى مشروعية هذا التوظيف وهى نصوص : ايزيس - اوزيريس الناس فى طيبة - منين أجيب ناس - ياسين وبهية - يا عنترة الهلالية - على جناح التبريزى ، حسن ونعيمة .

ويدرس العوض التى وظفت أشكال الفرجة الشعبية خاصة : اتفرج يا سلام - ابن البلد - لعبة السلطان - الغربان - الفرافير ليالى الحصاد .
وقد أشادت لجنة المناقشة بهذا الجزء اشادة كبيرة للجهد العلمى الذى بذله الباحث حيث قدم دراسة عن العروض والرؤيا الاخراجية الخاصة بها وقام بتحليل كل عناصر العرض فيها .

وقد توصل الباحث فى ختام هذا الفصل الى أن توظيف العناصر التراثية فى المسرح المصرى قد سار فى اتجاهين ، الأول هو الاستلهام المباشر والثانى هو الاستلهام غير المباشر .

ورصد اختلافا واضحا فى أسلوب المبدعين من حيث الالتزام والاقتراب والابتعاد عن جوهر العناصر التراثية وان كان هناك شبه اتفاق على توظيف هذه العناصر من أجل طرح قضايا سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفترة كتابة النصوص والعروض موضع الدراسة .

وقد دفع هذا ببعض الكتاب الى الاختلاف الجوهرى مع جوهر العناصر التراثية وصدقها وخصوصياتها مما أفقد بعض العناصر والشخصيات التراثية الكثير من دلالاتها التراثية والاجتماعية والبيئية . وهى قضية أخرى تتعلق بحرية المبدع فى التعامل مع العنصر التراثى . لذلك فالمحاولات الناجحة فى استلهام وتوظيف التراث الشعبى هى تلك المحاولات التى تتسم بكثير من الموضوعية

من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها وفى اكساب هذه العناصر بعدا تفسيرا جديدا ، يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره فى الواقع المعاش معبرا عن أحلام وآمال قضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثى ·

فى الفصل الثالث يتناول الباحث بالدراسة الدعوة لخلق صيغة مسرحية مصرية عربية تستلهم الموروث الشعبى المضمون والشكل معا · وقام الباحث بدراسة المحاولات التطبقية التى

قام بها فى مصر **يوسف ادريس وتوفيق الحكيم** ولدراسات النظرية للرائد **د· على الراعى** · مع الاشارة من الباحث الى الدعوات المماثلة فى الوطن العربى خاصة تجارب المسرح الاحتفالى ــ الحكواتى ــ وذلك للوصول الى معرفة مدى تحقق هذه الدعوات على مستوى العروض ·

ويخلص الباحث من هذا الفصل الى أن الدعوات التى نادت بالبحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى ، وما واكبها من دعوات فى الساحة المسرحية العربية ، لم تستطع حتى الآن أن تتخلص بهذه الدعوات النظرية ، وما صاحبها من تطبيق فى التأثر بالتراث المسرحى العالمى · وهذا لا يعنى اخفاق هذه الدعوات ، بل يعنى أن المسرحيين العرب والمصريين ، يسيرون فى الطريق الصحيح لأن المسرح كفن ومظهر ثقافى ، موروث انسانى عالمى ، يجب أن ينهل الجميع منه · فالمسرح اليوم هو أسطورة الأمس ، هو السيرة والحكاية الشعبية والموال القصصى كأشكال للتعبير الشعبى التى عرفها الأباء والأجداد ·

وقد تكونت لجنة مناقشة البحث من أ·د نبيل راغب عميد المعهد العالى للنقد الفنى والأستاذ **صفوت كمال** خبير الفنون الشعبية كمشرفين على البحث **وأ·د· فوزى العربى** أستاذ الانثروبولوجيا فى كلية الآداب جامعة الاسكندرية **و د· نهاد صليحة** أستاذ الدراما بالمعهد العالى للنقد الفنى ·

بدأ المناقشة **د· فوزى العربى** آخذا على الرسالة قلة عدد المراجع الأجنبية وعدم وجود صور ورسومات بيانية فى ملحق الرسالة خاصة وأن الباحث تناول بعض العروض بالتحليل · كذلك اقتصار الرسالة على دراسة مسرح القطاع العام فقط · ولم يتناول مسرح القطاع الخاص أو مسرح الثقافة الجماهير العامر بهذه التجارب · وكان رد الباحث ان تجارب يسرى الجندى تنتمى للثقافة الجماهيرية أما مسرح القطاع الخاص فلم يقدم تجارب تنتمى لمجال الدراسة ·

وأشاد المناقش بجهد الباحث فى ربط الثقافة بالمفهوم الأنثروبولوجى الذى يرتكز على فكرة الأعراف والتقاليد والموروث الشعبى ·

فالعلاقة بين الموروث الشعبى كنشاط ابداعى يعبر به الانسان المصرى البسيط عن واقعه ترتبط مع الابداع المسرحى كنشاط فنى انسانى أيضا ولكن الأول جاء من القاعدة الشعبية والثانى فنن له فى الغرب وتعاملنا نحن معه ·

وعلق المناقش د· فوزى على أحد نتائج الدراسة حول البطل الاسطورى انه ليس دائما نبيل الأصل والفعل لكنه يكتسب نبله من الدور المنوط به من الجماهير ·

وبدأت الدكتورة **نهاد صليحة** مناقشة الباحث حول تحديد أشكال الأداء فى أشكال التراث الشعبى التى يتناولها الباحث مثل السيرة والموال · ومدم استفاضته فى تحديد أسلوب الأداء فى الموال القصصى رغم أنه نسق سردى يتسم بنوع من الغنائية التى تعتمد على التسلسل المنطقى فى خط واحد وهو يتميز عن الحدوتة فى أنه أقرب الى التسلسل الرأسى ·

وأخذت عليه عدم ادراج تجربة **رأفت الدويرى** فى مسرحية « قطة بسبع ترواح » خاصة وقد حاول فيها تقديم شكل الأداء الطقسى المستلهم من الشكل الشعبى الأصلى ·

وسألت الباحث لماذا لم يقم بمقارنة التجارب المصرية مع التجارب العالمية مثل تجربة المخرج العالمى بيتر بروك فى شيراز التى قام فيها باستلهام الأساطير الصينية وتقديمها فى أماكن الأحداث الموجودة بالأسطورة · وهى مقارنة كانت تثرى البحث وتعطينا فكرة عن طبيعة التناول فى المسرح المصرى والعالمى والفروق بينهما ·

وتحدثت د· نهاد عن الرموز الاسطورية كنتاج



لجنة مناقشة البحث المكون من : ا٠ صفوت كمال ، أ٠د٠ فوزى رضوان العربى أ٠د٠ نبيـــل راغب ، أ٠د٠ نهاد صليحة ٠

جماعى تنشأ عن عقيدة وليس لها ثبات الجوهر لكنهـــا متطورة حسب تطور العقيـــدة والبعـــد التاريخى وأن تناول د٠ عبد العزيز حمودة فى تجربة « الناس فى طيبة » لرموز من التراث واعادة تفسير رموزها مقبول فى حدود التجربة الابداعية ٠

وتحدث أ ٠ صـــفوت كمـــال خبير الفنـــون الشعبية والمشرف على البحث حول موضوع البحث والجوانب المهمة فى الدراسة ٠ حيث جمع بين التاريـخ والتراث المكتوب والتراث الشـــفاهى (المأثور الشعبى) وهى جوانب جمعها الباحث فى الكثير من المراجع العلميـــة وكيف وظفهـــا الباحث للخروج برؤية شاملة لفترة معاصرة لنا ولكنها مليئة بالتناقضات والتطورات الكثيرة ٠

والملاحظة الهامة انها غير موثقة علميا ٠ ومن هنا يأتى أهمية جهد الباحثين فى هذا المجال ٠

فقد مر استلهام أشكال الموروث الشعبى فى الفنون بعدة مراحل بدأ من سيد درويش وتوظيفه للموال والأغنيـــة ومفردات الموســـيقى والآلات الشعبية فى موسيقاه وأغانيه وأعطاها شرعية بتقديم الأوبريت الموسيقى الموظف فيـه هـــذه العناصر ٠ وحتى كل محاولات المسرح المصرى السابقة والتالية على ثورة يوليو وتعـد الفترة الزمنية التى اختارها الباحث مهمة ، لأنها تتميز بخصوصية تناول الأشكال التراثية وخاصة فى فـن المسرح بـدأ من محاولات توفيـق الحكيـم التنظيرية فى كتـــاب (قالبنا المسرحى) وفى التطبيق فى مسرحية (يا طالع الشجرة) حيث وظف أغنية (يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة تحلب وتســقينى بالمعلقة الصـــينى) الى آخـر الأغنية ٠ وهذه الأغنية وجدت على جدران المعابد الفرعونية القديمة مرسومة بالألوان ولها امتداد حتى اليوم وهذه هى خصوصية الفن الشـــعبى الذى يتطلب دراية وعلم موسوعى للالمام به ٠

وقد حصل الباحث على الدرجـة العلمية مع توصية من اللجنة بالنشر والشكر للمشرفين على البحث د٠ نبيل راغب ، أ٠ صفوت كمال ٠



سكة السرايا الصفرا

بحث فى استخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى الحديث

جمال صدقى

ربما كانت هناك خلافات واسعة حول نشأة فنون ظل الخيال والعرائس أو الدمى « القفازية » وحول أصولهـا المكانيـة / الزمانيـة ، وحول أصولهـا فى الدين أو الأسطورة أو السحر .. الخ ، لكن الخلافات تقلصت كثيرا بين الباحثين فيمـا يتعلـق بتاريخ دخول هذه الفنون الى مصر . فقد أصبح من المتعارف عليه بشكل شبه قطعى أن فن ظل الخيـال الذى شاع فى مصر باسم خيال الظل قد ورد الى مصر حوالى القرن الحادى عشر الميلادى ، وأن فنـون العرائس والدمى ، والتى عرفت فى مصر باسـم القراقوز أو باسمهـا الشـائع « الأراجوز » ، قد لحقته بعد ذلك بخمسة قرون أى فى حوالى القرن السادس عشر . وقد انتشرت هذه الفنون فى مصر انتشارا واسعا سواء بين عامة الشعب أو فى قصور الحكام والوجهاء ، وألفت لهـا الحكايات والبابات والتى استجابت فيها لكل أحداث المجتمع وتفاعلت معها بأسلوب غلبت عليه الصبغة الشعبية التى أعطت لهذه الأدوات ملامحها وأسلوبهـا الفنى الذى تمتزج فيه الخرافات والأساطير والدين بالسياسـة والأحداث اليوميـة ، وبطريقـة يسمهـا الابتذال والخشونة !.

وقد أدت أسباب متعددة ومتشابكة ـ يمكن اجمالها فى انتفاء الشروط المادية لوجودها ـ الى اضمحلال تواجد هذه الفنون / الأدوات الشعبية التراثية مع مطلع هذا القرن ، واستمر هـذا الاضمحلال والانحسار الى أن اختفت هذه الأدوات قرب منتصف هذا القرن . وقد كان دخول المسرح الأوربى والسينما بتكنولوجيتهما المتقدمة نسبيا عاملا هاما ضمن العوامل التى ساهمت فى اختفاء هذه الفنون مما تسبب فى وجود علاقة تناقض بين الفنون الشـعبية وبين المسرح والسـينما

نجدها ـ ظاهرة أم مختفية ـ لدى بعض الكتاب والباحثين المهتمين بدعاوى احياء هـــذه الفنون الشعبية التراثية ٠

دعوات الاحياء ٠٠ وقصور فى المفاهيم :

واذا كان النصف الأول من القرن العشرين قد شهد الاختفاء التدريجي لتلك الفنون ، فقد شهد النصف الثاني من هـذا القرن دعوات متواترة لاحياء هذه الأدوات / الفنون التراثية ٠ غير أن هذه الدعوات لم تحقق الكثير ليس فقط للظروف الموضوعية المحيطة بعملية الاحياء ، ولكن أيضا لخلل وقصور فى رؤى ومفاهيم دعوات الاحياء ذاتها :

١ ـ وضـعت مفاهيم بعض دعاوى الاحيـاء الفنون الحديثة والفنون التراثية فى علاقة تناقض وعـلاقة تنـافى دون رؤية موضـوعية للظروف التاريخية ولظروف الواقع المعاش مما أبعد هذه الأدوات التراثية ووضعها دوما فى حالة الغائب المستدعى ، كما زج بها فى صراعات فكرية وربما سياسية أيضا (شرق/غرب ، أصالة/معاصرة ، ثقافية وطنية/غزو ثقافى ٠٠ الخ) فى اطار رؤية لاتاريخية أفقـدت هـــذه الأدوات فعاليتها بل ووجودهـــا ذاته وحبستها بين صـفحات الكتب بحرصها اللاموضـــوعي على وضع التراث فى مواجهة اللحظة الراهنة بكل منتجاتهـــا ٠ لقد تميزت هذه الرؤية برومانسية فشلت فى خلق وجود حقيقى وموضوعى لهذه الأدوات وانما أبقتها مجرد مفاهيم تستدعى لحسم المعارك الفكرية أو السياسية اذ أنهـــا حافظت لهـذه الأدوات على تراثيتها ـ بل وقدست بروح رومانسية هـــذه التراثية الشعبية ـ ممـا انتزعها من أى سياق للحاضر ـ وجردهـــا من أى وظيفـة أو ضرورة موضوعية آنية ـ وأبقاها دوما لحظة من الماضى الذهبى المقدس ٠

٢ ـ هناك تيار آخر للاحياء أكثر ابتذالا وأكثر خطورة يمكننا ان نسميه بالتيـار السياحى أو المتحفى ٠ وجذور هذا التيار الفكرية متضمنة فى التيار الســابق لكن أهدافه أقل نبالا ونتائجه أكثر ابتذالا ، فالهدف الرئيسى للاحياء لدى هذا التيار هو مباهاة الأمم بهذا التاريخ (مع الاصرار على ابقائه تاريخا لا وظيفة له فى الحاضر سوى انتزاع الدولارات) ، أو بتحديد هو استعراض التراث المصرى أمام أعين السائحين وخلع الوظيفة المتحفية والسياحية عليه دون أن يتعدى حدود المتحفية ٠

ان هذه المفاهيم أبقت الأدوات التراثية بعيدة **عن حياتنـا اليومية بالاصرار على ابقائهـا مجرد** تاريخ ـ لأسباب فكرية أو دولارية ـ لا وظيفة له الآن وهو عكس ما كانت تهدف اليه دعوات الاحياء فى أنقى صورها ٠

الأدوات التراثية والمسرح المصرى المعاصر :

ظهرت محاولات استخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى منذ فترة ليست بالقصيرة ، غير أن وجود هذه الأدوات فى عروض مسرحية قد ازداد فى الفترة الأخيرة مع اتساع أزمة المسرح وازدياد العروض التى تسمى تجريبية بحثا عن رؤى فنية جديدة وجماليات جديدة ٠



توظيف خيال الظل فى العرض المسرحى ٠

ولأن المسرح شديد الالتصاق بالحركة الفكرية فقد ساده ما ساد هـذه الحركة وخيمت على استخدامه للأدوات الشعبية نفس الملاحظات التى أخذناها على دعوات الاحياء سابقة الذكر ، اذ أن استدعاء هذه الأدوات فى عروض مسرحية ساده الرغبة الملحة فى الابهـار أو البحث عن حلول لقضايا مثل « الأصالة والمعاصرة » (*) أو يمكننا أن نقول أنه قد سادت – فى تعامل المسرح مع الأدوات التراثيـة – نفس المفاهيم المتحفيـة السياحية ، ونفس الرؤى الرومانسية التى تحاول البحث عما يسمى هوية مصرية للمسرح فى مصر ، والتى تغض الطرف عن أن هـذه الهوية انمـا تتشكل عبر التاريخ ، وعبر الابداع الحقيقى بما يعنيه هذا من أصالة وبالتالى بالتعبير عن الهوية وتشكيل الملامح الذاتية ٠

ان سيادة هذه الرؤى فى تعامل المسرح مع الأدوات الشعبية قـد أفضى الى نفى أى وجـود حقيقى لهذه الأدوات ، بمعنى أن استدعاء هـذه الادوات فى عرض مسرحى كان زائدا ، اى أن وجود هذه الادوات لم يكن له ما يبرره ولم يكن له خارج الدراما ، وعلينا أن نبحث عنها هناك لنفهم لماذا زج بتلك الأدوات فى هذا العرض أو ذاك ٠

فرقة الطيف والخيال ٠٠ بحث فى استخدام جديد للتراث ٠

اذا كانت أزمة المسرح فى مصر قد أوجدت هذه الفرقة متخذة من التجريب منهجا ووسـيلة فى سبيل رؤى وجماليات جديدة وفن جديد ، **فان هذه الفرقة حين اتجهت الى التراث الشعبى بحثا عن ذلك الجديد قد وجدت نفسها – مسلحة بوعيهـا النامى وببعض الأسس النظرية – وقد وقعت على منطقـة لا زالت مجهـولة ولـم يتـم اكتشافها الحقيقى بعد ، وبالتالى تستخدم بشكل جيد فى المسرح المصرى ٠**

واعضـاء هذه الفرقة كلهم من الهـواة صغار السن الذين لم يرو أو يشاهدوا خيال الظل او الأراجوز ، ولم يتعرفوا عليهما الا عبر صفحات الكتب ، ومع ذلك فقد استطاعوا ليس فقـط تصنيعها ومعرفة كيفيـة استخدامهـا بمهارة – دربوا أنفسهم عليها دون مساعدة من أحد – وانما أيضا تطويرها شكلا تكنيكيا بما يلائم أهدافهم البعيدة والتى لن تتوقف عنـد حـدود التعرف والتقدير كما سوف نرى ٠

قدمت الفرقة فى عرضهـا الأول سـهرة مع الأراجوز وخيال الظل معتمدة فى عرض الأراجوز على حدوته بسيطة على نمـط حكايات الأراجوز القديمة (وهى تاليف جماعى) وفى عرض خيال الظل على احدى البابات القديمة لهذا الفن – ولكن بتصرف – وهى بابة لعبة التمسـاح ٠ ورغم ملاحظات عديدة (*) (١) على هذا العرض الا أن الفرقة – بقيادة المخرج بهائى الميرغنى – نجحت فى تحقيق الهـدف من هـذا العرض الأول وهو التعرف على هذه الأدوات التراثيـة واختبارها العملى ليس فقط فى علاقتها مع أعضـاء الفرقة ونجاحهم فى تقديمها ولكن أيضا فى علاقتها مع الجمهور المتلقى ٠

ورغم بسـاطة العرض الأول وبسـاطة هدفه (التعرف والتقديم) (*) (٢) الا أن الكراسة المصـاحبة للعرض طرحت مجموعة من الأسس والمحددات النظرية التى توضح ملامح رؤية جديدة للتراث ومشاكله وعلاقته بالمسرح ، تلك الرؤية التى أرهصت بمفـاهيم جـديدة لاحيـاء التراث الشعبى ومسرحته ٠ ففى هـذه الكراسة التفت أعضاء الفرقة الى أن الأدوات التراثية بها امكانيات لم تستخدم بعد وأن هذه الأدوات لا زالت غائبة « رغم التفات البعض نقديا أو فنيا لهذا الغياب ، الا أنه لم يؤثر فعليا فى تغيير مسار حركة المسرح المصرى » ويمكننا أن نعقب فنقول أنه ليس سعيا الى « تغيير مسار المسرح المصرى » بقدر ما هو سعى الى تغيير مسار استخدام الأدوات الشعبية فى المسرح المصرى ٠ وهم يردون هـذا الغياب لعناصر كثيرة منها سيادة المفاهيم سابقة الذكر

---

(١) أنظر : جمال صدقى « الاراجوز وخيال الظل ٠٠وحلم المسرح المصرى » فى مجلة « المسرح » العددان ٧ ، ٨ ، يوليو – ديسمبر ١٩٨٨ ، ص ١٤٩ ٠

(٢) أنظر : حازم شحاته ، حوار مع بهائى الميرغنى ،مجلة المسرح العدد السابق ص ١٤٦ ٠

لذا فهم يسعون الى « **أن نسهم فى اعادة تقييم المفاهيم الخاصة بأشكالنا المسرحية التراثية** » •
ثم تطرح نفس « كراسة » العرض الأول حدا نظريا هاما يشكل فكرة مركزية — فى رؤيتهم للتعامل مع الأدوات الشعبية — فاصلة بينهم وبين كثير من الرؤى المخالفة « تأتى محاولتنا فى التطلع من جديد لأشكالنا المسرحية الشعبية وهى لا تستهدف تبنى شعارات العودة المطلقة للتراث أو اعلان القطيعة التامة مع المسرح الأوربى ، فالتراث المسرحى الانسانى كل لا يمكن تجزيئه »• فهذه الكلمات هى قطيعة كاملة مع المفهوم السياحى ، ومع وضع القديم والحديث فى حالة تناقض لا فكاك منه • لقد وضع أعضاء الفرقة أيديهم على بعض الأسس النظرية التى تتيح لهم الانطلاق نحو رؤية أكثر تكاملا لاستخدام هذه الأدوات • هذه الأسس التى ستصبح مع العرض الثانى أكثر وضوحا وتصبح الرؤية أكثر نضجا •

واذا كان أحد الأسس النظرية فى « كراسة » العرض الأول هو ن استخدام الأدوات الشعبية التراثية لا يعنى القطيعة مع المسرح الأوربى فقد جاء عرض الفرقة الثانى « سكة السرايا الصفرا » أعمالا لهذه المقولة ، فقد اعتمدت الفرقة — فى هذا العرض — على نص من تأليف المخرج بهائى الميرغنى يعتمد على نص لواحد من ألمع كتاب المسرح الأوربى فى القرن العشرين ، وهو نص مسرحية « جاك » بجزأيها (الخضوع أو الامتثال ، والمستقبل فى البيض) للكاتب الفرنسى الشهير يوجين يونسكو •

والعرض يعتمد ع لىالمزج بين الأدوات التراثية وأدوات المسرح الحديث مزجا عضويا لا انفصام فيه ، فلم تعد الأدوات التراثية هنا زوائد يمكن استبعادها ، أو مجرد حلية و مقولة فارغة ، وانما هى جزء من النسيج الدرامى للعرض لا يمكن له أن يقوم بغيرها ، وهى مستدعاة هنا خضوعا لمنطق الدراما ، (*) (٣) ومن هنا فقد فرضت الدراما هذه الأدوات ولم تفرض هى على الدراما فتصبح زخرفة فارغة • وقد حملت هذه الأدوات فى هذا العرض بطاقة فنية جديدة تماما عليها وأبعاد جمالية ودرامية لم تكن متوفرة لها قبلا ، فى نفس الوقت الذى أضافت فيه الى العرض أبعادا وقيما جمالية جديدة • وقد نجح المخرج والفرقة فى تقديم هذا النص الأوربى بأدوات شعبية مصرية دون ابتذال ودون تبسيط مخل ، وانما نجح بالمزج بين التراث المصرى والمسرح الحديث فى تقديم قيم فكرية وجمالية عميقة وراقية ومعقدة ولكن ببساطة (*) (٤) • فمثلا كان **تحول الشخصيات من شخوص عادية الى خيال ظل أو دمى أو العكس مبهرا وذو دلالات عميقة نفسية واجتماعية •• الخ** ، وكأن المخرج يدلل على ما سبق أن طرحه فى كراسة العرض الأول بأن هذه الأدوات رغم بساطتها « استجابت الى مختلف أحداث المجتمع السياسية والحياتية »•

ويمكننا أن نلخص رحلة فرقة « **الطيف والتخيال** » بين العرض الأول والثانى بأنها رحلة من التلمس والتعرف والاكتشاف الى النضج والامتلاك • واذا كان هذا قد تحقق على المستوى الفنى وعلى مسوى التعامل مع الأدوات الشعبية وتكنيكها (*) فانه قد تحقق على المستوى النظرى أيضا ، اذ استكملت الفرقة أدواتها النظرية وأصبحت تمتلك رؤية أكثر وضوحا وشمولا مكنتها من أن تطرح فى الورقة المصاحبة للعرض الثانى بعض القضايا الهامة والأسس النظرية حول علاقة التراث بالمسرح الحديث وبالتجريب « ان استدعاء الأشكال التراثية فى عمل مسرحى لا يشكل هدفا فى ذاته ولا يحمل تجريبا فى ذاته » ، فالتجريب ليس فى اكتشاف الطاقات الفنية والدرامية الكامنة فى الأشكال الشعبية وانما « فى محاولة توظيف هذه الأشكال لتدخل فى قلب النسيج الدرامى » • ثم تطرح «الكراسة» فكرة مركزية فى رؤيتهم للتراث : « وهنا لا تعد الأشكال « التراثية » بالمعنى الدارج ولكنها تصبح أدواتا فنية خصوصية يستدعيها العرض المسرحى وفق منطق بنائه الدرامى » • ان هذه المقولة

---

(٣) يذكر يونسكو فى هوامش هذه المسرحية أن علىالشخصيات أن تتحرك بطريقة عرائسية •• وربما كان هذا هو الموحى لبهائى الميرغنى مؤلف ومخرج العرض لاكتشاف تلك العلاقة بين نص أوربى وأدوات شعبية مصرية •

(٤) لن نتعرض هنا أو نخ وض فى النقد المسرحى لهذاالعرض ، اذ أن ما يهمنا هنا بالدرجة الأولى هو مدى النجاح فى توظيف الادوات الشعبية بمفهوم جديد •

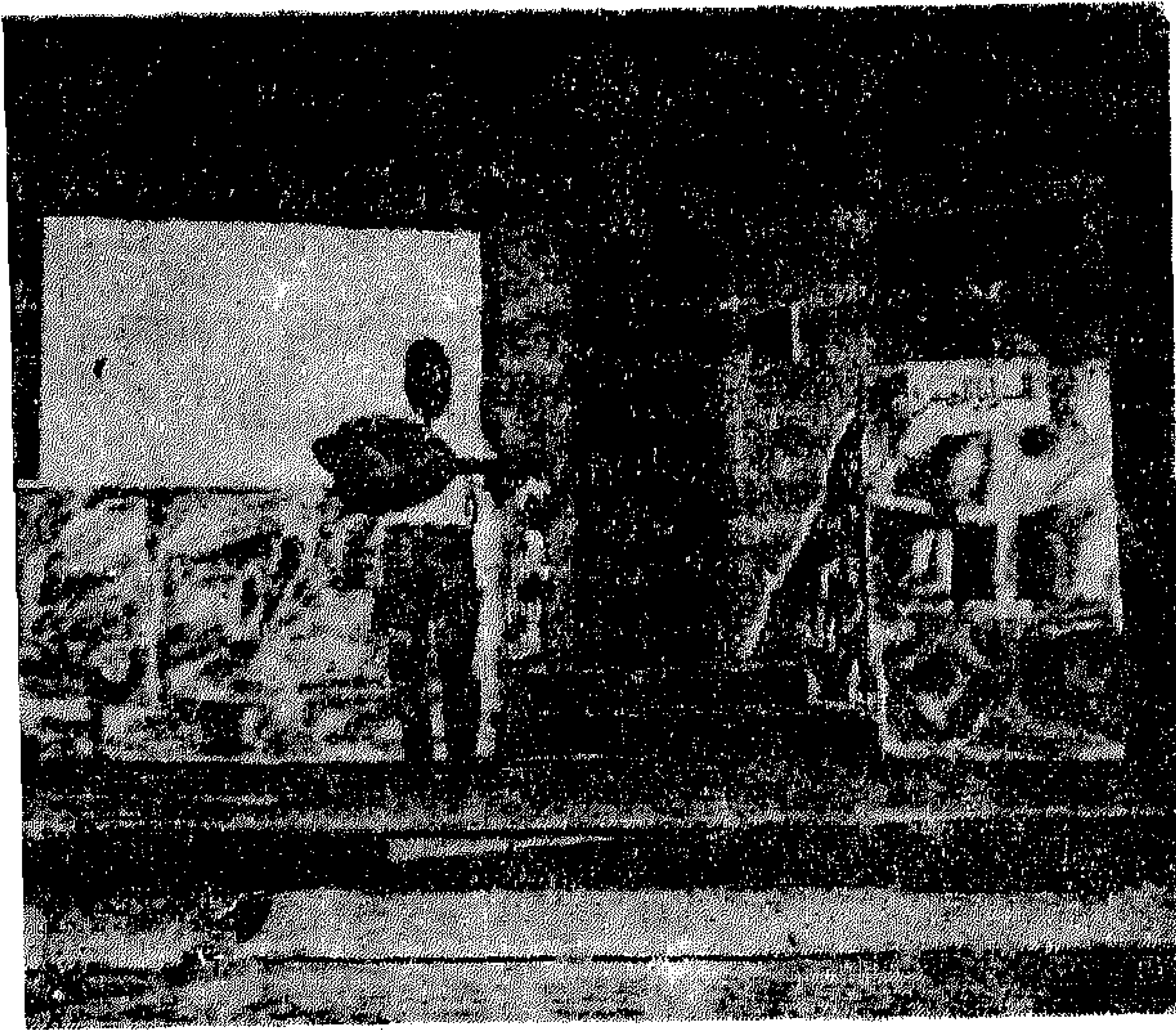
تهدف الى استدعاء الأشكال التراثية من الماضي الى الحاضر ، من التاريخ الى الحياة اليومية ، من التراث الى المعاصرة ، من المفهوم الى الوجود المادى والموضوعى ، الوجود الضرورى الوظيفى الذى لا يمكن الاستغناء عنه ، هنا بالضبط حين تكف هذه الأدوات عن أن تكون تراثية فقط ، حين تفقد متحفيتها ، وحين نكف نحن عن الحفاظ على هذه المتحفية دون تطوير أو توظيف حقيقى يصبح لهذه الأدوات وجود دائم بيننا ، وجود موضوعى.

وهنا يطل تساؤل ملح : الى أى مدى يمكن للفنان أن ينتزع أداة فنية من سياقها ليضعها فى سياق جديد ؟ وهل يباح للفنان أن ينتزع أداة فنية من سياقها ليضعها سياق جديد ؟ وهل يباح للفنان أن ينتزع أداة من سياقها الشعبى ليضعها فى سياق عرض مسرحى يفقدها شعبيتها وتراثيتها ويحولها الى مجرد أدوات فنية ؟ ... ان شعبية أداة ما ليس فى وصفها وانما فى استخدامها وتوظيفها ، فالعرض المسرحى قد يستخدم الأدوات الشعبية دون أن يكون هو شعبيا والعكس صحيح أيضا ، كما ان الحفاظ على تراثية أداة فى عرض مسرحى - دون ضرورة ملحة - قد يفقد هذه الأدوات وجودها كله ويحولها الى مسخ لا قيمة له . فالمسرح ليس معرضا للتراث ، كلما أن التراث ليس فى حاجة الى المسرح ليكون تراثا أو تراثيا . كما أن حرية الفنان فى استخدام أى أداة هو أحد شروط الفن ، ويظل المعيار هو نجاح الفنان فى توظيف كافة أدواته التى استخدمها حتى لا تصبح « عالة » على العرض والدراما .

الدراما وتطوير الأدوات الشعبية :

ان الحاجة أو الضرورة الدرامية لم تطرح فقط وجودا موضوعيا للأدوات الشعبية وانما طرحت أيضا ضرورة تطوير هذه الأدوات بحيث يمكنها وظائفها الدرامية المطلوبة وان تلائم عرضا دراميا حديثا .. سواء أكان هذا التطوير فى نوع الخامة المستخدمة أو التركيب أو تكنيك الاستخدام . فلقد استخدمت هذه الفرقة أنواعا جديدة من الجلود والألوان لصناعة عرائس خيال الظل * (١) كما أضافوا لها العديد من المفصلات أو المفاصل وأدخلوا عليها الخيوط كى تصبح جملة معطياتها الحركية أوسع وامكانيات توظيفها أعلى . كذلك كان الحال مع العرائس القفازية مثل « الأراجوز » فهو وان لم يطوروا فى تكوينه كثيرا الا أنهم اكتشفوا لحركته أبعادا مكانية جديدة (فى علاقته بصندوقه ، أو علاقة الكتلة بالفراغ) أعطت لها أبعادا درامية جديدة (٢) .

وبعد ، فالطرح الموضوعى لاستخدام الأدوات الشعبية - عند فرقة الطيف والخيال - لم يقف عند حدود النظرية ، أو خلق وجود موضوعى لها ، وانما تعداها الى تطوير هذه الأدوات كى تستطيع أن تحيا من جديد فى عالم اليوم ، وان لم تستكمل مجمل أدواتها النظرية والفنية ، لكنها طرحت بعض الأسس وكثير من التساؤلات التى تحفز الكثيرين لاستكمال اطارا نظريا وفنيا عاما لاحياء الأدوات الشعبية .



(*) انظر مثلا : د نهاد صليحة ، يونسكو واربـاب المساخر .. فى السرايا الصفراء .. مجلة الاذاعة والتليفزيون عدد ٢٨٣٢ ، ٢٤ يونيو ١٩٨٩ .

(١) ساهم فى هذه الاقتراحات والاضافات وحل المشاكل الفنية ونفذها د. سعيد أبو رية .

(٢) انظر جمال صدقى ، مرجع سابق .

التراث الشعبي في رسوم الأطفال

ابراهيم حلمي

اشترك اطفال العالم العربي برسوماتهم للألوان ، التي أقيمت في بريطانيا في الفترة من ٥ فبراير حتى ٢٦ ابريل ١٩٨٩ ، فرفعوا أسماء أوطانهم عاليا ، وسط احتفال أطفال العالم الاسلامي بلوحاتهم الفنية والتعبيرية ، عن أهم عاداتهم وتقاليدهم واحتفالاتهم الشعبية .

دارت موضوعات المسابقة العالمية حول عادات الزواج والأعياد كما تراها عيون الأطفال الصغار ، وكما تستطيع أناملهم الرقيقة أن تعبر عنها في بساطة وتلقائية عفوية .

التلقائية في مسابقة المهرجان الدولي

وقد اشتركت دول كثيرة في هذا المهرجان مثل : مصر ، والبحرين ، وايران ، والأردن ، وعمان ، والامارات العربية ، وقطر ، والمملكة العربية السعودية ، والسودان ، وتركيا ، الى جانب يوغسلافيا .

وقد رصدت المسابقة ١١٢ جائزة للأطفال الصغار ، نال معظمها أطفال العالم العربي ، لما تميزت به رسوماتهم من حساسية في التعبير الفني وحس صادق يعايش واقعه اليومي في تفاعل وحب واضحين .

قسمت المسابقة الى مستويين . **المستوى الأول تحت سن ١٢ سنة** ، وهذه المجموعة من الأطفال تعبر لوحاتهم عن الاحتفال بعيد الفطر أو عيد الأضحى . **أما المستوى الثاني فبين سن ١٢ سنة و١٦ سنة** ، وهذه المجموعة عبرت عن عادات الزواج في أوطانهم من خلال رؤيتهم الخاصة لها . وقد فاز بجائزة المهرجان الأطفال (**نادية شحاته محمد**) و (**رامي اسكندر**) و (**فاتن عبد الرحمن**) من (مصر) ، و (**سعيد أحمد غرامة**) و (**عبد الاله ناجي**) و (**عبد الله سعيد**) من (المملكة العربية السعودية) ، و (**سلامة سعيد عبد الله**) و (**مريم هلال فراج**) من دولة (الامارات العربية ، و (**سليم الربادي**) من (الأردن) ، و (**عبد العزيز الشيزاوي**) من (عمان) و (**زيد عبد الله الكولان**) من (قطر) ، و (**حنان عبد الحليم اسماعيل**) من (السودان) .

نظرة عامة في بعض لوحات الأطفال :

لو ألقينا نظرة عامة على بعض لوحات هؤلاء الأطفال فسنجد أن فيها عدة أشياء تدفعنا الى الاعجاب بها ايما أعجاب .

فلوحة الطفلة (**حنان عبد الحليم اسماعيل**) من (السودان) يشدنا اليها تناسق الخطوط والألوان ، ودقة توزيعها المنتظم ، ونلمح في لوحتها (**حفل الزواج**) في وطنها جمع النساء المحتفل ، في حين وقف رجل يلعب بالسيف راقصا مع طفلة ، وأبرزت اللوحة زينة النساء وملابسهن الشعبية السودانية .

وقد عمدت الطفلة الى اظهار أن مكان الحفل في بيئة شعبية ، وهذا واضح تماما في تلك الكتلة

من المداميك الحجرية المكشوفة فى صـدر الحائط المواجه لمن ينظر الى اللوحة .

أما لوحة الطفل **(زيد عبد الله الكولان)** من قطر فغلبت عليها الألوان القاتمة ، كالأزرق والأسود ، وهو ما تمثل فى الخلفية وفى ملابس النسـاء المحجبات القطريات ، وهـذا جعله يعطى ألـوانا فاتحة كالأصفر والأحمر ، لكى تعطى تعادلا مع الألوان القاتمة . وفى هذه اللوحة تشد السجادة المفروشة الأنظار بألوانهـا وزخارفها الهندسية المنتظمة . كما تبين اللوحة عملية تخضيب كف العروس بالحناء ، والتى تقوم بها احدى النساء المحجبات للعروس .

وتطالعنا لوحة الطفل **(سلامة سعيد عبد الله)** من دولة (الامارات العربية) باحتفالها بزخارف وألوان ملابس النساء فى حفل الزواج ، وصورت جميع النساء يقمن بشرب (شربات) الأفراح الموزع فى فناجين صغيرة .

وركزت لـوحة الطفلة **(جيداء خليل أديب)** من (البحرين) على اهتمام المحتفلات بمناسبة حفل الزواج بخلع نعالهن خارج السجادة المقام عليها الحفل ، ومشاهدة النساء لبعض مفروشات العروس .

وقد لعبت أنامل الطفلة (جيداء خليل أديب) باللونين الأصـفر والأخضر فى معظم المسـاحة اللونية لرسمها ، مما أبدى مهارة ملحوظة فى هـذا الاستخدام ودقة وحرص فى الزخارف . أما الطفل **(سـعيد أحمد غوامة)** من (المملكة العربية السعودية) فقد عبر عن احتفال الزواج بلوحة تضم رقصـة شـعبية للرجال بالسيوف والبنادق أمام أحد بيوت الشعر ، ولم ينس أن يضع ابتسامة عريضة منداحة على شـفاه جميع الرجال ، كمظهر من مظاهر البهجة والمرح فى رقصة الرجال شاهرى السيوف .

ومن (مصر) وضع الطفل **(رامى اسكندر)** لمساته الفنية التلقائية فى لوحة حفل الزواج ، على الطريقـة المصرية ، فوضـع بعض مفرداته الشعبية ، مثل (العالمة) وهى ترقص ، وفرقة (أبو الغيط) ، واطلاق الرصاص ، ونثر الورود ، ابتهاجا بهذه المناسبة السعيدة ، فى حين اعتلت الزينات أعلا اللوحة بالأعلام الملونة ، بينما سارت النسوة حاملات (شوار) العروس من مختلف مستلزماتها من ملابس ومتاع ، كل ذلك محمول فوق الرءوس !

هذه اللوحات السابقة كانت للمرحلة السنية الكبيرة ، من سن ١٢ سنة وحتى سن ١٦ سنة . أما المرحلة السنية الأصغر ، والتى هى أقل من سن ١٢ سنة ، فقد اهتمت بالمواسم والأعياد ، مثل عيد الفطر وعيد الأضحى وما يصاحبهما من مظاهر احتفالية شعبية . من أهم هذه اللوحات الفنية لوحة الطفلة **(جنات عبد العلى رجب)** من (البحرين) والتى اسـتطاعت أن تبين تجمع الفتيـات والفتيان بملابسـهم الجـديدة الجميلـة وتقاربهم من بعضهم البعض .

وتطالعنا لوحة الطفلة **(نادية شحاته محمود)** من (مصر) بفرحة غامرة لمجمـوعة من الفتيات والبنات الصغار بالعيد ، وهن يرقصن رقصـة شعبيه وسط الخضرة فى احدى الحدائق العامة وتلعب مجمـوعة الألوان المستخدمة فى هـذه اللوحة دورا كبيرا فى الكشف عن مواطن الجمال فيها ، خاصة فى خطوط الملابس المزخرفة لها ..

وكـذلك فعل الطفل **(عبد الاله ناجى)** من (المملكة العربية السعودية) ، وان كان الأولاد الصبيان هم فى لوحته الذين يحتفلون بالعيـد وسط الخضرة والورود والأشجار .. !

وتتناغم الألوان فى لوحة الطفلة **(مريم هلال فراج)** من دولة (الامارات العربيـة) تنـاغما متناسقا ، حيث نرى فيهـا احدى الرقصـات الشعبية فى دولة (الامارات العربية) وسـط النخيل ، والتى تؤدى بالعصا على ايقاع طبل (المرواس) هناك .

وعلى الرغم من سيطرة اللونين الأزرق والبنى على مساحة اللوحة اللونية ، الا أن تواجد بعض الألوان الأخرى كالأصفر والأحمر والأخضر أعطى توزيعا متناسقا ملحوظا لها .

ولوحة الطفلة **(فاتن عبد الرحمن)** من (مصر) من أكثر اللـوحات طفولية فى التعبير ، وتلعب فيها الطبيعة الى جانب الأشخاص دورا كبيرا فى

تحديد مكوناتها ، مثل قرص الشمس ، وطيور السماء ، وطيور الأرض ، والأشجار الباسقة ذات الخضرة المحدودة ، والوجوه الكبيرة والوجوه الصغيرة ، والتى تعطى عفوية النسب مما تتسم به تعبيرات الطفولة المنطلقة بلا قيود أو حدود ..!

ومن أكثر اللوحات الفنية التى اهتمت بالجانب الزخرفى كانت لوحة الطفلة (**زليخة بنت عبد العزيز الشمزاوى**) من (عمان) . وقد تركزت هذه الزخارف فى الحائط وفرش الأرض ، وسط ابتهاج النساء والبنات بجو العيد ، مع ابانة كرم الضيافة العربية بالدلاء والفناجين .

لقد سافرت لوحات هؤلاء الأطفال العرب من أوطانهم الى المهرجان الدولى للألوان ببريطانيا ، وعادت اليهم جوائزهم بعض علب ألوان وصورة لكل صاحب لوحة فائزة من ابداعه على شكل (كرت معايدة) لما أبدع ، وقد أبهج ذلك قلوب براعم فنانى المستقبل وذويهم لما حققوه من نتائج مشرفة فى هذا المهرجان الدولى للألوان .

وعلى الرغم من هذه الجوائز ، وعلى الرغم من تلك الفرحة التى ارتسمت على الشفاه يساورنا نحن القلق على المستقبل الفنى لهذه النخبة الحساسة فنيا من أطفال العرب .

هذا القلق يجعلنا نتساءل : ألن نجد من بيننا من يأخذ بأيدى هؤلاء الاطفال ، ويضع أرجلهم على الطريق الفنى الصحيح ، لكى نستطيع أن نحصد نتاج الغرس فى المستقبل نتاجا طيبا كما نحلم به قبل أن يتوهوا منا فى خضم الحياة ؟!

على كل حال نتمنى أن نسمع عنهم أكثر وأكثر من الأخبار السارة ، التى تبهج قلب كل عربى محب لوطنه ، وهم أكثر التصاقا بأرضهم ، معبرين فى صدق عن عاداتنا وتقاليدنا الشعبية وآمالنا وأحلامنا ، بكل الحب العريض والحس المرهف الذواق .. !

* * *





الأستاذة الدكتورة رتيبة الحفنى تهنىء الباحثة وبينهما الأستاذ المايسترو حسين جنيد

الإيقاعات وآلاتها في أغاني البحر الكويتية

.. لجنة الإشراف والتحكيم تضم الأستاذ حسين جنيد و ا .د/ رتيبة الحفنى و ا .م .د/مايسة عبد الغنى و ا : صفوت كمال ، ا . د/سعيد هيكل عميد المعهد للموسيقى العربية



الباحثة منيجة عباس كمال في أثنا إلقاء ملخص بحثها



الباحثة في أثناء أداء العزف العلنى كجزء من رسالتها الماجستير



فنون الفرجة و عربة "غبن" الشعبية



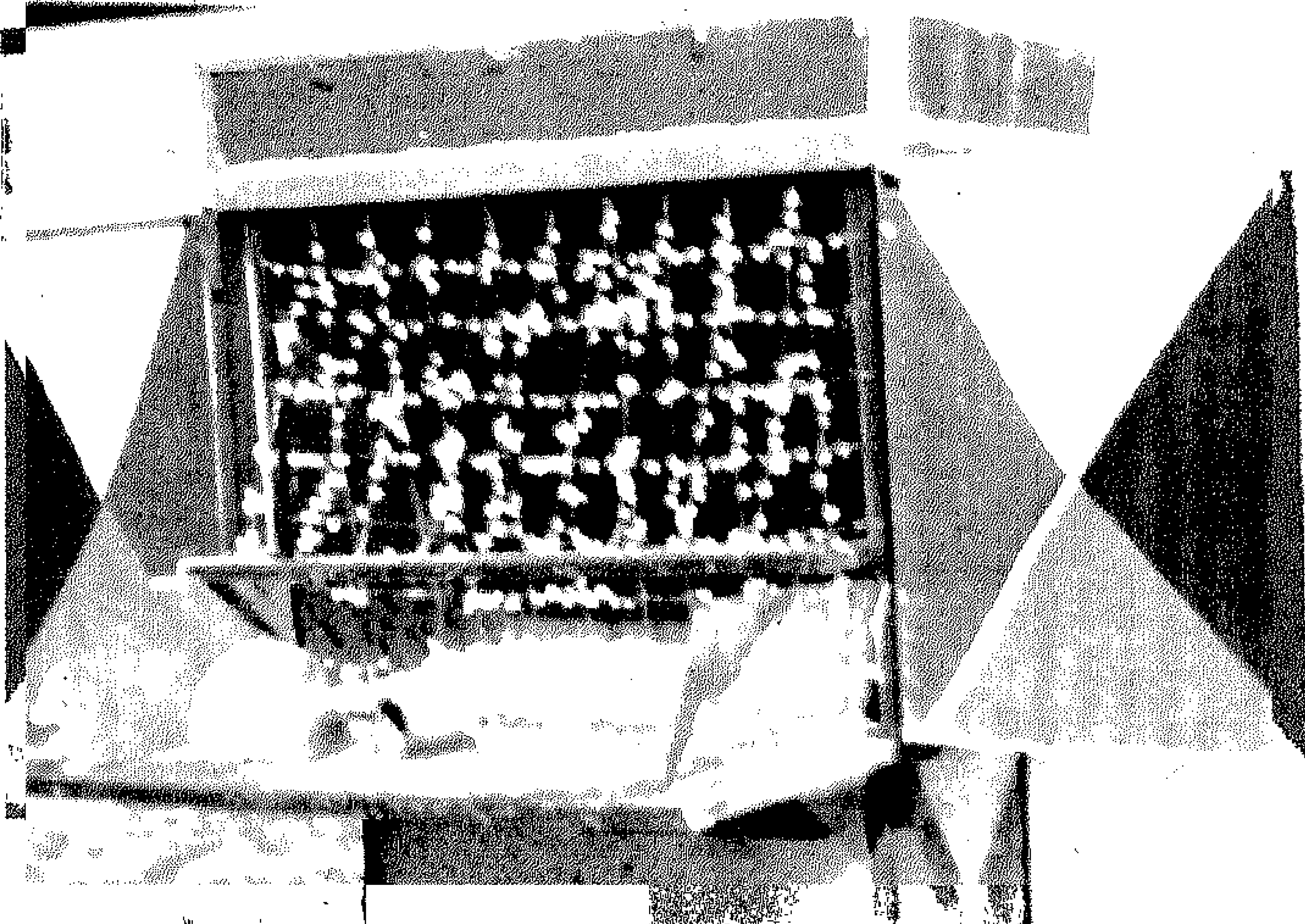
عربة لغبن الشعبية فى عروضها بايطاليا مع المخرج الإيطالى جانى فيورى والمخرج المصرى إنتصار عبد الفتاح غبن .

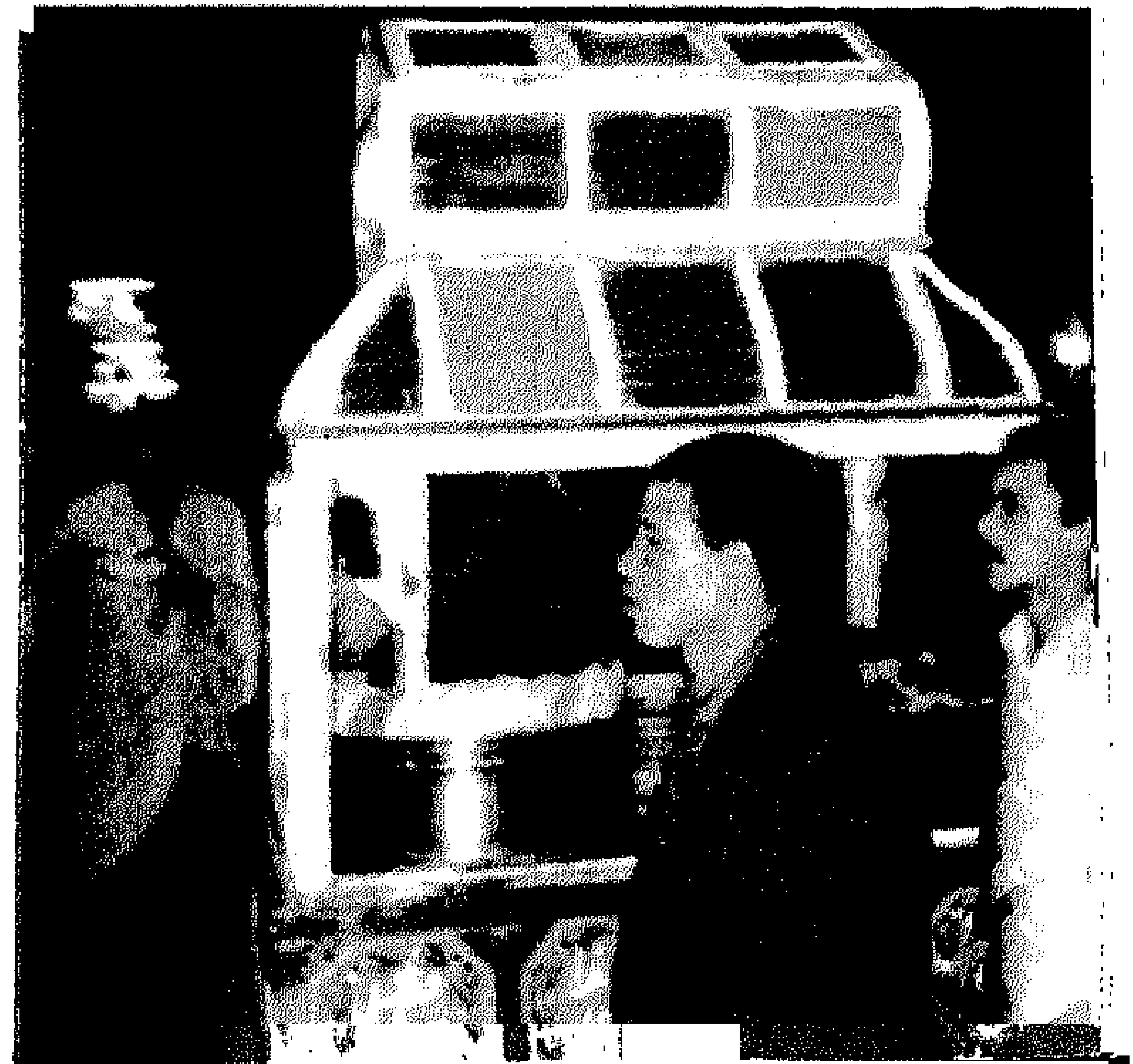


عربة الطراطير فى الموالد

عربة الكشرى فى سوق السيدة زينب وقد أستلهم فكرتها الفنان إنتصار عبد الفتاح فى عربته الفنية

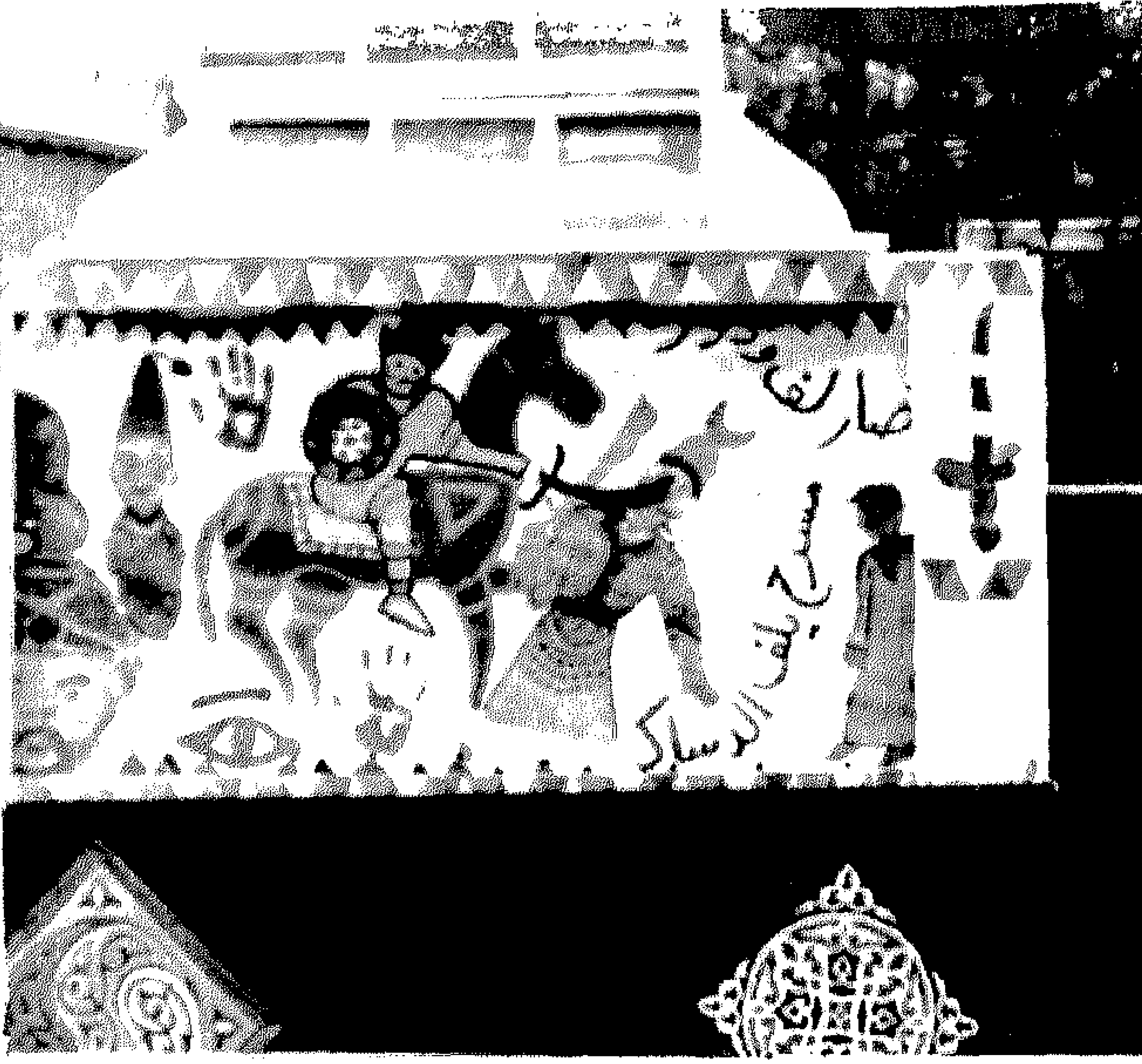
عربة البمب فى المولد







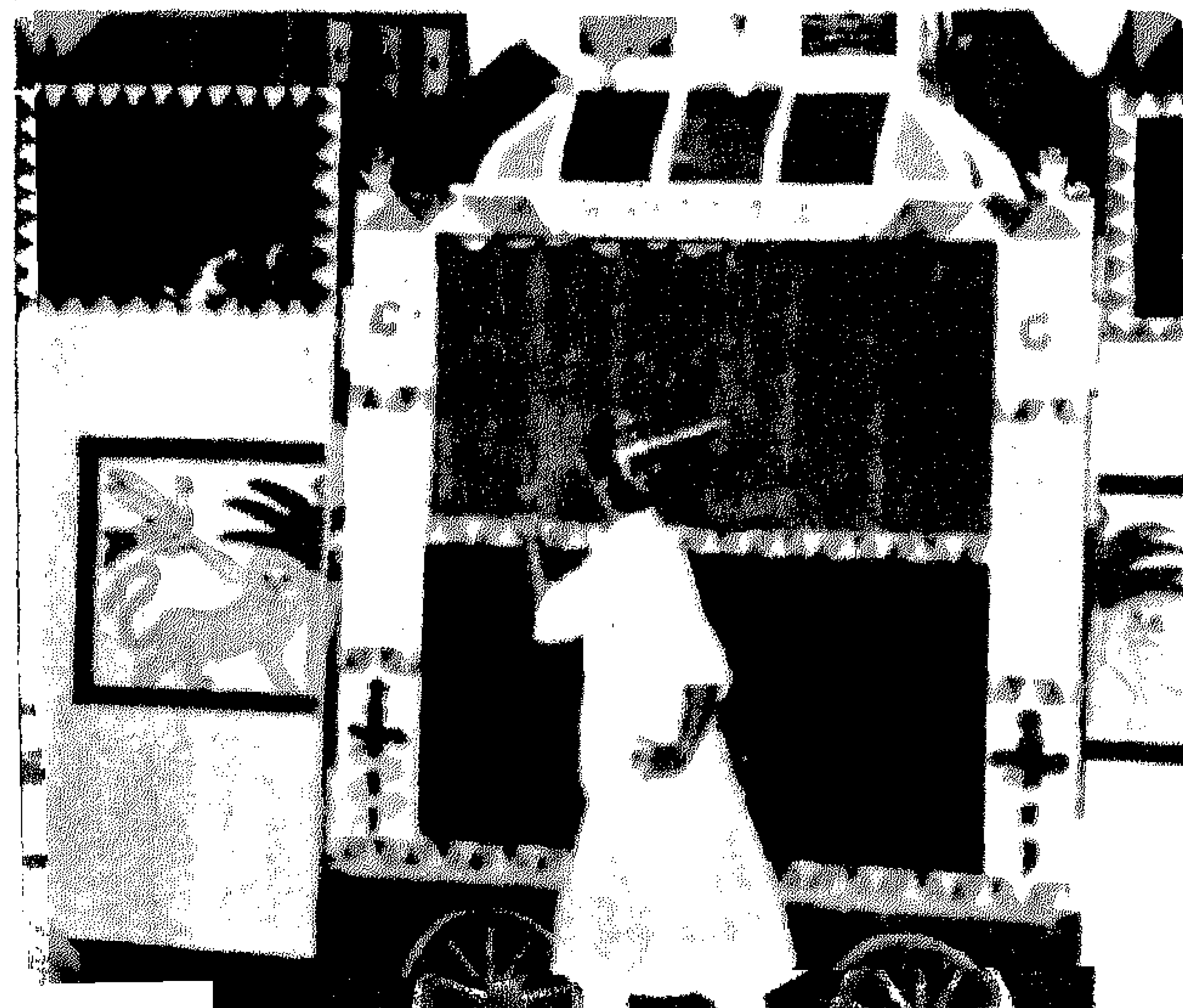
الفنان الشعبى أحمد الفسخانى لاعب الأراجوز الشعبى



عربة غبن الشعبية وصندوق الدنيا



ممثلو العربة الشعبية محمد عزت وسهام إسماعيل فى أحد عروض العربة الفنية



حوار بين الأراجوز الدمية و الأراجوز الممثل فى مشهد من مسرحية بقبق الكسلان للكاتب الفرد فرج

التراث الشعبى فى رسوم الأطفال



العيد فى البحرين للطفله جنات عبد العلى رجب .

حفل الزواج فى تركيا للطفل هاخان ايسمر .



حفل الزواج فى السودان للطفله حنان عبد الحليم اسماعيل .





العيد فى عمان للطفلة زليخة بنت عبد العزيز



العيد فى مصر للطفلة فاتن عبد الرحمن .

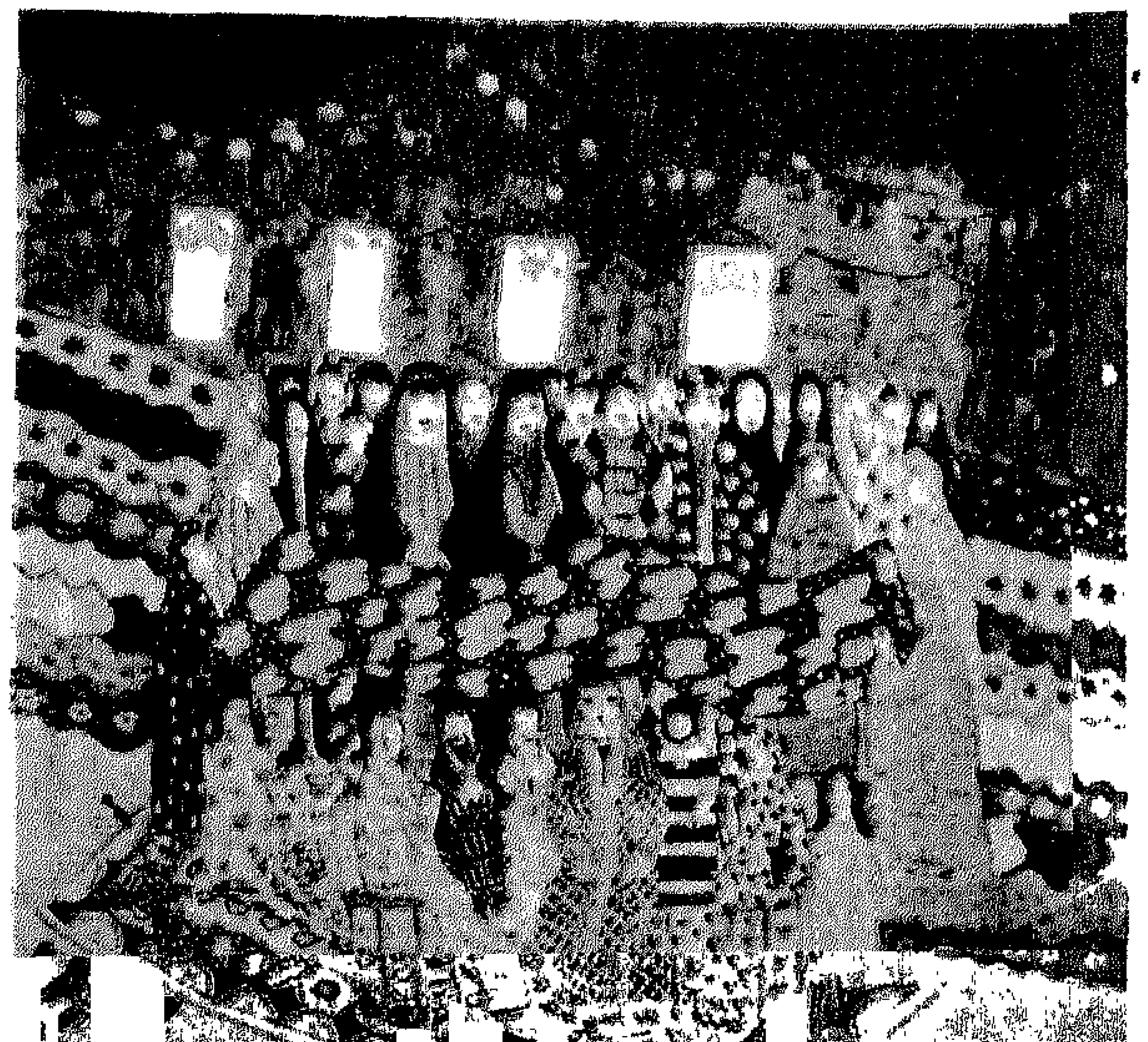


الزواج فى دولة الامارات العربية للطفل سلامة سعيد عبد الله



العيد فى دولة الامارات العربية للطفلة مريم هلال فراج

الزواج فى البحرين للطفلة جيداء خليل أديب :



العيد فى تركيا للطفل بيرن تونكاى .



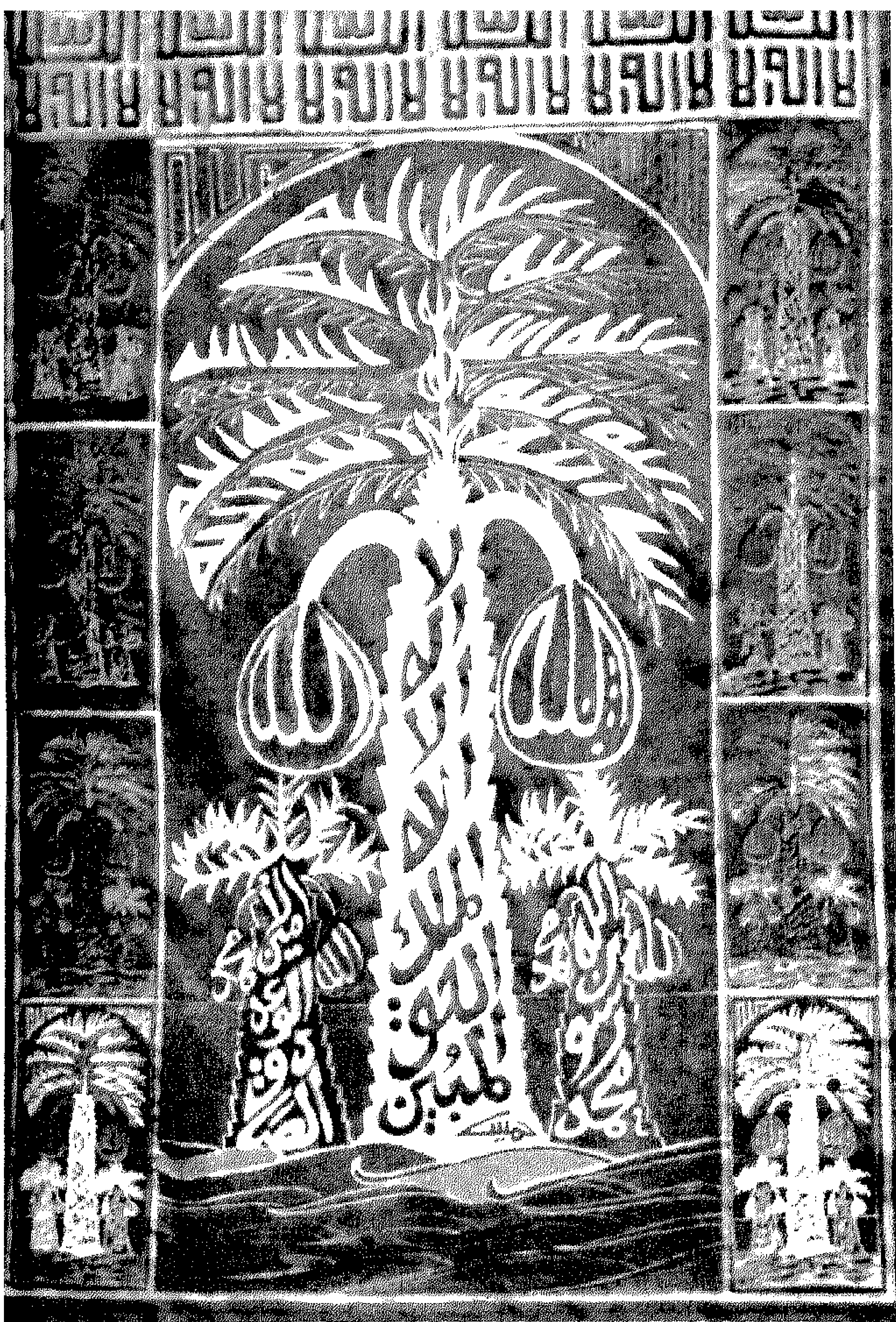
الحب والحياة

عند الفنان

خميس شحاتة

١ – من الألغاز الشعبية التى صورها الفنان خميس شحاته لغز : "ستك عيوشة أم شعور منكوشة لما تحمر عيونها تلم الناس حواليها

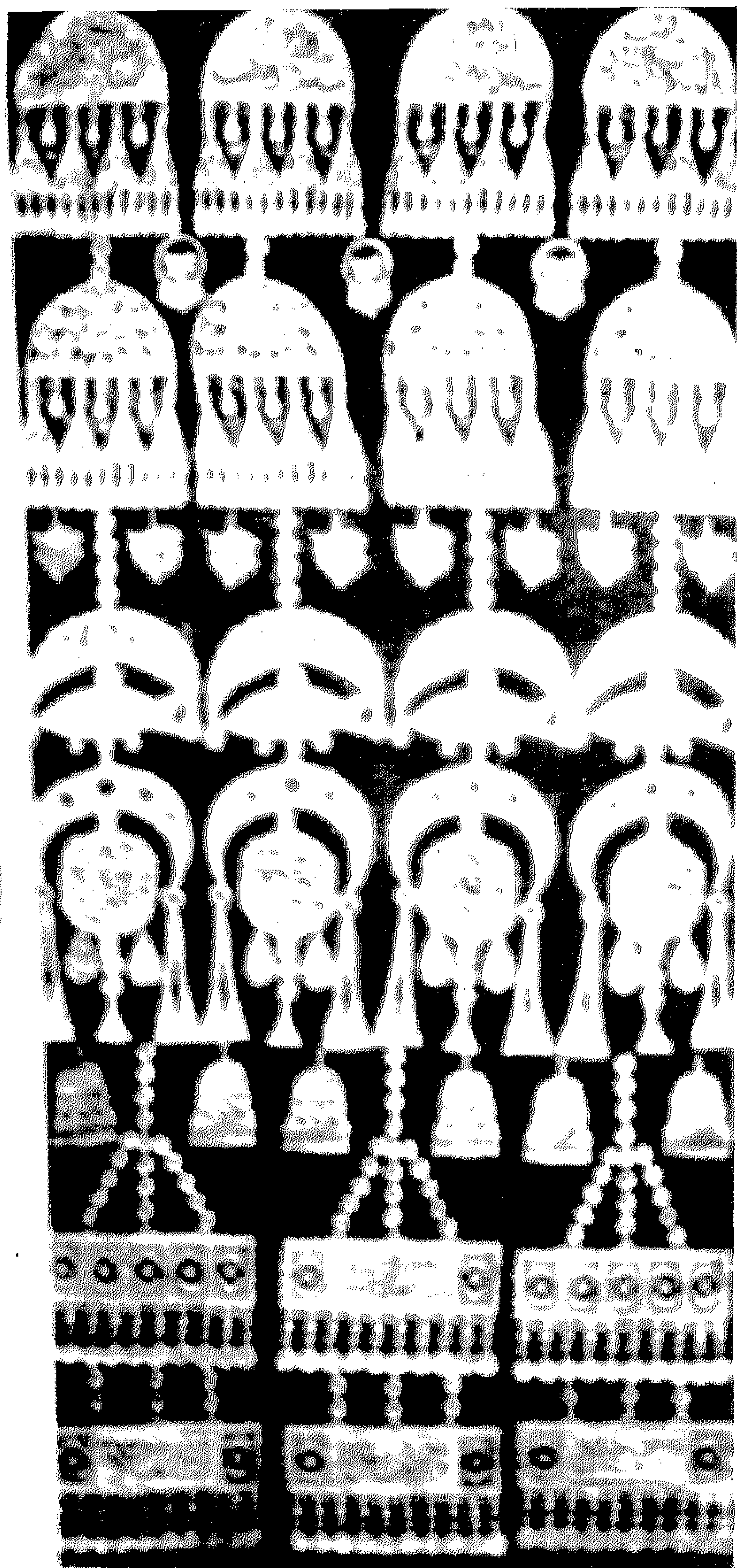
٢ – لوحة من وحى التراث الإسلامى فى تعبير شعبى





٣

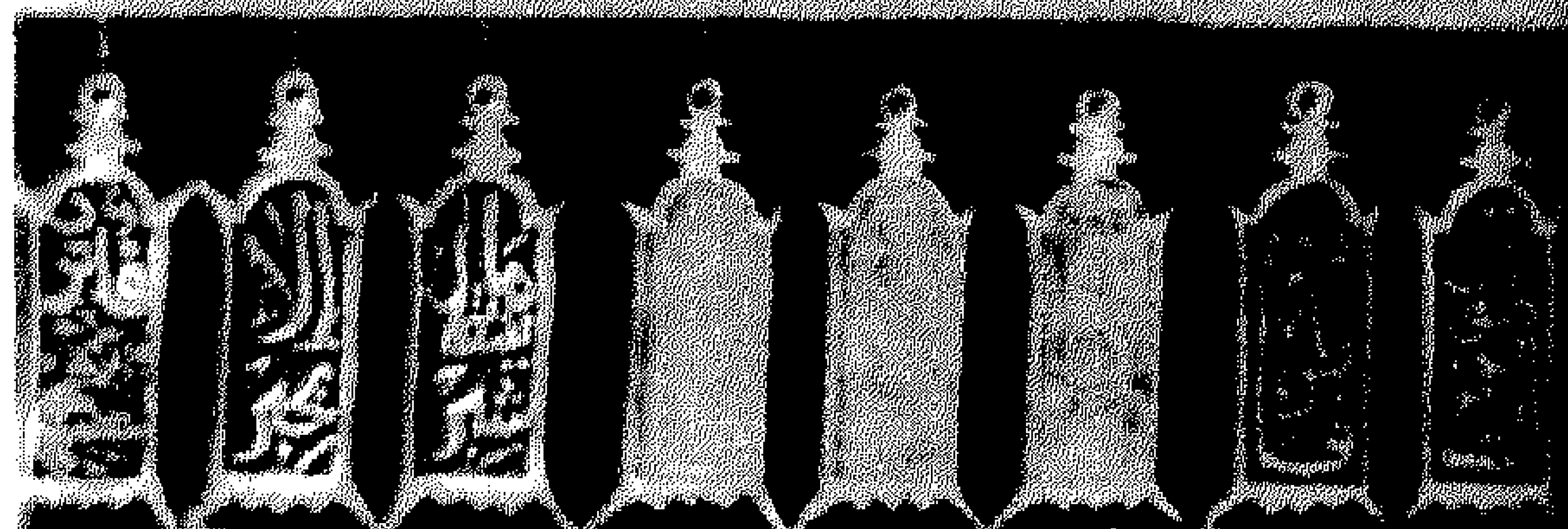




مجموعة من الحلى الشعبية المصرية بوحدتها الزخرفية







الإستمارة راكبة حمارة من شعر الفنان فؤاد حداد



الفنان خميس شحاته فى مرسمه

من حفلات العرس في اليمن



ليلة الحناء فى مدينة رداع

الرقص الصنعانى بالخناجر (الجنابى)



بعض محلات التحف فى باب اليمن القديم



الضيوف فى أثناءذهابهم الى ساحة العرس ليضربوا النار ويلقون الزوامل الشعبية مع أهل العرب ويصحبها الطبل والمزمار





فهرس تفصيلى لاعداد المجلة

من العدد ١ لسنة ١٩٦٥ إلى العدد ٩٥ لسنة ١٩٨٨

المصطلحات والرموز :	**المـادة**
أدب :	أدب شعبى
ترجمة :	الكاتب قام بترجمة المقال
تشكيل :	فنون تشكيلية وحرف
حكاية :	الحكاية الشعبية
دراما :	دراما ــ مسرح
س :	السنة
سطر :	أسطورة
ســير :	سير وملاحم شعبية
شــعر :	الشعر الشعبى بأنواعه
طب :	الطب الشعبى
ع :	العــدد
عاد :	عادات وتقاليد
عرض :	الكاتب قام بعرض كتاب أو مقال
عقــد :	معتقــدات
غــن :	الأغنية الشعبية
فزورة :	الفوازير ــ الأحاجى ــ الألغاز
فكاهة :	الفكاهة والنكتة
فــو :	فولكلور
مثــل :	الأمثال الشعبية
موسيقى :	الموسيقى والآلات الشعبية

فهرس موضوعات المجلة

من العدد ١ لسنة ١٩٦٥ إلى العدد ٢٥ لسنة ١٩٨٨

● الأدب الشعبى

« دراسات حول الأدب الشعبى وأشكاله المختلفة » « دون الارتباط بنمط أو شكل معين » .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١	الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية .	د. سهير القلماوى .	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	١١ : ١٦	
٢	الخيال الشعبى فى الأدب العربى .	د. عبد العزيز الأهوانى .	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	١٧ : ٢٣	
٣	النيل فى الأدب الشعبى .	د. نعمات احمد فؤاد	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	٢٤ : ٣١	
٤	معجم اللغة العامية البغدادية .	احمد على مرسى	الثانى	الأولى ـ أبريل ١٩٦٥	١٤٣ : ١٤٦	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لمعجم اللغة البغدادية ، تاليف الشيخ جلال الحنفى ـ بغداد .
٥	قصة الأدب الشعبى ورواد البحث فيه .	احمد آدم محمد .	الثالث	الأولى ـ يولية ١٩٦٥	١٢٥ : ١٢٦	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم محمد فهمى عبد اللطيف . بمجلة الرسالة ـ القاهرة .
٦	مباحثات فى الأدب الشعبى .	احمد على مرسى	الرابع	الأولى ـ يولية ١٩٦٧	٨٨ : ٩٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض وتحليل لكتاب « مباحثات فى الأدب الشعبى » تاليف : عامر رشيد السمرائى .
٧	اشكال التعبير فى الأدب الشعبى	حسن توفيق .	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٩٨ : ١٠٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « اشكال التعبير فى الأدب الشعبى » تاليف : د. نبيلة ابراهيم .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٨	الأدب الشعبى فى تونس	محمد فكرى أنور	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٩٨ : ١٠٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الأدب الشعبى فى تونس » لمحمد المرزوقى .
٩	الفولكلور فى التراث العربى	د. نبيلة ابراهيم	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٢١ : ٣١	تتناول الكاتبة : المعتقدات ـ الحكايات الاسطورية والحكايات الشعبية ـ الأمثال فى التراث العربى .
١٠	الزمان والانسان فى الأدب الشعبى المصرى .	د. احمد على مرسى	ثامن عشر	يناير / ١٩٨٧	٦٧ : ٨٧	استعان الكاتب فى مقاله بنصوص من البكائيات والموال والأمثال الشعبية وسيرة الزير سالم .
١١	الأدب الشعبى العربى : المصطلح وحدوده	د. احمد على مرسى	واحد وعشرون	اكتوبر / ١٩٨٧	١٤ ـ ٢٦	
١٢	بين الأدب الشعبى وادب الطفل	د. محمود ذهنى	واحد وعشرون	اكتوبر / ١٩٨٧	٢٧ : ٣٢	
١٣	عالم الأدب الشعبى العجيب	علاء الدين وحيد	ثالث وعشرون	ابريل / ١٩٨٨	١١١ : ١١٤	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « عالم الأدب الشعبى العجيب » تاليف فاروق خورشيد .
١٤	الأدب الشعبى العربى (التعريف بالمصطلح)	د. محمود ذهنى	رابع وعشرون	يولية / ١٩٨٨	٩ : ١٥	
١٥	الأدب الشعبى والحياة الفكرية للشعوب	د. قاسم عبده قاسم	رابع وعشرون	يولية / ١٩٨٨	١٦ : ٢٤	
١٦	المشاريع الأربعة التى لم يكملها الدكتور عبد الحميد يونس	مصطفى شعبان جاد	خامس وعشرون	اكتوبر / ١٩٨٨	٣٠ : ٣٩	

● الأسطورة

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٧	القمر فى أساطير الشعوب .	د. عبد الحميد يونس .	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٣ : ٧	
١٨	الأساطير والحكايات الشعبية .	سير جورج لورانس جوم	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٥١ : ٥٩	فصل من كتاب : ترجمة : د. أحمد مرسى
١٩	الاساطير التى تفسر أصل النار	أحمد آدم محمد	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٤٦ : ٥٧	
٢٠	أحلام فى النهار : قصص أسطورى عربى	د. نبيلة ابراهيم	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٨٤ : ٨٥	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب د. ميشيل سليمان
٢١	نهر النيل فى الأساطير العربية .	د. قاسم عبده قاسم	واحد وعشرون	اكتوبر / ١٩٨٧	٥٧ : ٦٧	
٢٢	قائمة بالمصادر الاسطورية والملحمية للتراجيديا الأغريقية .	د. أحمد عتمان	ثاني وعشرون	يناير / ١٩٨٨	٣٦ : ٤٧	

● الأغنية الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٣	الأغنية الشعبية فى تونس •	أحمد آدم محمد	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	١٣٥ : ١٣٦	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم « التوبى السنوسى » بمجلة الاذاعة التونسية •
٢٤	من الفن الشعبى الصوفى : الغناء والسماع عند ابى الحسن الششترى •	د• على سامى النشار	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	٩ : ١٦	
٢٥	الأغنية الشعبية : خصائصها ووظائفها	تيريزا باركلى	الثانى	الأولى – ابريل ١٩٦٥	٦٢ : ٦٧	
٢٦	اغانى سيوة	سمير نجيب	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	١١٦ : ١٢٧	
٢٧	اعداد الموسيقى والغناء الشعبى للمسرح •	أحمد رشدى صالح	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	٨٨ : ٩٦	
٢٨	الوان من الفن الشعبى	احمد على مرسى	الرابع	الأولى – يولية ١٩٦٧	٩٠ : ٩٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الوان من الفن الشعبى » تأليف محمد فهمى عبد اللطيف •
٢٩	العاب الأطفال واغانيهم	ماهر صالح	الرابع	الأولى – يولية ١٩٦٧	٥٤ : ٦٩	
٣٠	الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة	فوزى العنتيل	الخامس	الثانية – فبراير ١٩٦٨	٣٧ : ٤٢	
٣١	الأغنية الشعبية موسيقاها وعلاقتها بالكلمات	احمد على مرسى	الخامس	الثانية – فبراير ١٩٦٨	٤٣ : ٤٧	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٢	الأغنية فى قرية سوراشترا الهندية .	أحمد ادم محمد	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٩٦ : ٩٨	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم سرى. هـ. ربهتا بمجلة روباليغا ـ نيودلهى .
٣٣	من الفنون الشعبية فى الصين : الموسيقى والغناء والرقص .	سريمانى ليلا تاتكا	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	١٩٨ : ١٠١	جولة الفنون الشعبية : ترجم المقال ، احمد آدم محمد » .
٣٤	اسطوانتان للموسيقى والأغانى الشعبية المصرية .	اميل عازر وهبة	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	١٠٥ : ١١٢	عالم الفنون الشعبية
٣٥	دراسات فى التراث الشعبى فى مصر .	احمد على مرسى	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	١٨ : ٢٧	دراسة لما جمعه « جاستون ماسبيرو » من اغانى شعبية فى كتابه « أغانى شعبية مصرية جمعت من مصر العليا » بين عامى « ١٩١٠ ـ ١٩١٤ »
٣٦	نصوص شعبية : حنون الحجاج	بدون كاتب	الثامن	الثانية ـ يناير ١٩٦٩	٨٦ : ٨٨	
٣٧	الأغنية الشعبية ليوهان جوتفريد هردر .	أحمد آدم محمد	الثامن	الثانية ـ يناير ١٩٦٩	٩٠ : ٩١	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم د. مصطفى ماهر ـ تراث الانسانية ـ القاهرة .
٣٨	الموسيقى والأغانى الشعبية بمصر فى ١٠٠٠ عام .	د. محمود أحمد الحفنى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	١٣ : ١٧	ـ ـ .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٩	القاهرة فى الأغنية الشعبية	احمد على مرسى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	١٨ : ٢٣	
٤٠	ملاحظات على الأغانى الفولكلورية	احمد رشدى صالح	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٥٠ : ٥٧	
٤١	المأثورات الشعبية الأدبية : دراسة ميدانية فى اقليم الفيوم	تحسين عبد الحى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٧٤ : ٧٩	مكتب الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث احمد على مرسى لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب .
٤٢	رمضان واغانيه الشعبية	د. محمود أحمد الحفنى	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٢٦ : ٣٢	
٤٣	اغانينا الشعبية فى الضفة الغربية من الاردن	نبيل وهبة	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٨٥ : ٨٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « اغانينا الشعبية فى الضفة الغربية للكاتب الأردنى نمر سرحان .
٤٤	كتاب من تونس : الأغنية التونسية	فوزى سليمان	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	١٠٠ : ١٠٤	عرض لكتاب « الأغانى التونسية » تأليف « صادق الرزقى »
٤٥	الموسيقى الشعبية فى النوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة .	د. محمود احمد الحفنى	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٩ : ١٣	
٤٦	اتجاهات البحث فى الأغنية الشعبية	د. محمود فهمى حجازى	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٣٤ : ٤١	
٤٧	الخيال البدائى	جابر عصفور	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٧٣ : ٨٩	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٨	الفولكلور الشعرى الروسى	مصطفى حمزة	خامس عشر	الرابعة ــ ديسمبر ١٩٧٠	٩٢ : ٩٨	عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الفولكلور الشعرى الروسى » تاليف فيدوروفيتش بارانوف .
٤٩	الأغنية الشعبية .	حسن توفيق	سادس عشر	الرابعة ــ مارس ١٩٧١	١١٠ : ١١٣	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الأغنية الشعبية » تاليف د. احمد مرسى
٥٠	طقوس الزفاف واغانيه فى الفولكلور الشعرى الروسى .	مصطفى حمزة	سادس عشر	الرابعة ــ مارس ١٩٧١	١٢٧ : ١٣٢	عالم الفنون الشعبية
٥١	عروس الريف : بحث عن بعض مظاهر الفولكلور فى الجمهورية العربية الليبية .	عمر بلعيد المزوغى	سابع عشر	الخامسة ــ يونية ١٩٧١	٥٨ : ٦٤	
٥٢	الزار مسرح غنائى شعبى لم يتطور	عبد المنعم شمس	سابع عشر	الخامسة ــ يونية ١٩٧١	٧٣ : ٨٣	
٥٣	امسية الغناء الشعبى المصرى (فن الموال)	محمد حسين هلال	تاسع عشر	ابريل / ١٩٨٧	١٢٠ : ١٢٦	جولة الفنون الشعبية : عرض لما دار فى الندوة حول موضوع « الموال »
٥٤	التناول المعاصر للأغانى الشعبية فى التاليف الموسيقى	جمال عبد الرحيم	تاسع عشر	ابريل / ١٩٨٧	١٠٣ : ١٠٦	
٥٥	ليالى الصعيد الملاح	توفيق حنا	ثانى وعشرون	يناير / ١٩٨٨	٢٤ : ٣٥	
٥٦	مفهوم الصبر فى المأثورات الشعبية	عادل ندا	ثانى وعشرون	يناير / ١٩٨٨	٤٩ : ٥٩	
٥٧	الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك	احمد رشدى صالح	رابع وعشرون	يولية / ١٩٨٨	٧٤ : ٨٦	يتضمن المقال بعض النصوص من اغانى الأطفال اثناء اللعب .

(الحكاية الشعبية)

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٥٨	قصة البهنسا ـ اسطورة من فتح مصر	عبد المنعم شميس	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	٣٢ : ٣٨	
٥٩	اليمن فى قصصنا الشعبى	محمد فهمى عبد اللطيف	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	٣٩ : ٤٥	
٦٠	حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان •	عمر عثمان خضر	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	١٢٥ : ١٢٨	
٦١	حمزة العرب	أحمد على مرسى	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	١٣٨ : ١٤٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « حمزة العرب » لمؤلفه عباس خضر
٦٢	الحكاية الشعبية واهمية دراستها	صفوت كمال	الثانى	الأولى ـ ابريل ١٩٦٥	٣٨ : ٤٨	
٦٣	المرأة فى الحكايات والخرافات الشعبية	د. نبيلة ابراهيم سالم	الثالث	الأولى ـ يولية ١٩٦٥	١٤ : ٢٥	
٦٤	العجوز الشمطاء (قصة واقعية من الأدب الشعبى باللغة السواحلية)	د. فؤاد حسنين على	الرابع	الأولى ـ يولية ١٩٦٧	٣٠ : ٤١	قام د. فؤاد حسنين بنقل القصة الى اللغة العربية •
٦٥	ألوان من الفن الشعبى	أحمد على مرسى	الرابع	الأولى ـ يولية ١٩٦٧	٩٠ : ٩٣	مكتبة الفنون الشعبية . عرض لكتاب « ألوان من الفن الشعبى » لمؤلفه محمد فهمى عبد اللطيف •
٦٦	جحا بين الشرق والغرب	احمد آدم محمد	الرابع	الأولى ـ يولية ١٩٦٧	٨١ : ٨٢	جولة الفنون الشعبية ، عن مقال بقلم كامل كيلانى بمجلة الهلال ـ القاهرة

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٦٧	اتجاهات الباحثين فى الحكاية الخرافية	د. محمود فهمى حجازى	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٩٧ : ٩٨	جولة الفنون الشعبية
٦٨	من وحى ألف ليلة وليلة	بدون كاتب	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	١٠١ : ١٠٢	مكتبة الفنون الشعبية ، عرض لكتاب « من وحى ألف ليلة وليلة » لمؤلفه فاروق سعد
٦٩	سوكا والطيور البيضاء	عمر عثمان خضر	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	٥١ : ٥٧	نص كامل لحكاية شعبية
٧٠	الحكاية الشعبية	أحمد على مرسى	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	٩٨ : ١٠٢	مكتبة الفنون الشعبية ، عرض لكتاب « الحكاية الشعبية » لمؤلفه د. عبد الحميد يونس .
٧١	ألف ليلة وليلة	أحمد على مرسى	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	١٠٣ : ١٠٥	مكتبة الفنون الشعبية ، عرض لكتاب « أحمد رشدى صالح » ألف ليلة وليلة .
٧٢	أخبار الفنون الشعبية ، أول جمعية للتراث الشعبى	فكرى منير	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	١١٠ : ١١٤	عالم الفنون الشعبية : عرض لنشاط الجمعية وندوة عن الحكاية الشعبية .
٧٣	أمنا الكبرى	د. نبيلة ابراهيم	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	١٩ : ٢٨	تتناول الكاتبة نموذج الأم فى التراث الشعبى والحكايات الشعبية .
٧٤	نظم فهرست القصص الشعبى « الحلقة الأولى ـ فهرست الطراز »	د. حسن الشامى	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	٢٩ : ٤٠	
٧٥	التأثيرات المصرية فى تراث الحكايات الشعبية العالمية	ستيث تومبسون	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	٥٤ : ٥٩	ترجم المقال : عمر عثمان خضر

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٧٦	فنوننا التشكيلية من خلال الأدب الشعبي	محمود السطوحي عباس	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	٦٠ : ٦٥	
٧٧	ابن البلد شخصيته واخلاقياته فى الحكاية الشعبية	د. عبد الحميد يونس	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٣ : ٧	
٧٨	الغيلان فى الحكايات النوبية	عمر عثمان خضر	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٦٧ : ٧٤	
٧٩	الحدوتة والحكاية فى التراث الشعبى	محمد فهمى عبد اللطيف	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٧٥ : ٨٠	
٨٠	فهرسة القصص الشعبى : فهرست الموتيفة	د. حسن الشامى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٨١ : ٩٠	
٨١	حكايات الفلاحين وأمثالهم	ثناء عامر	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	١١٠ : ١١٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الحكايات والأمثال » لأحمد رشدى صالح ـ سلسلة اخترنا للفلاح ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ ١٩٦٩ .
٨٢	المقاومة فى الفولكلور الافريقى	عبد الواحد الامبابى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٧٤ : ٧٩	عالم الفنون الشعبية .
٨٣	المأثورات الشعبية الأدبية : دراسة ميدانية فى اقليم الفيوم	تحسين عبد الحى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٩٤ : ٩٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث أحمد على مرسى لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة .
٨٤	جحا شخصية عالمية	د. عبد الحميد يونس	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٣ : ٥	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٨٥	الرجل الذى هبط من السماء	د. نبيلة ابراهيم	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٦ : ١٢	
٨٦	حكايات الحيوان وتطورها	فوزى العنتيل	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	١٣ : ١٨	
٨٧	كلام عن الحدوتة والحكاية	محمد فهمى عبد اللطيف	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٤٢ : ٤٥	
٨٨	الحكاية فى الفولكلور الافريقى	عبد الواحد الامبابى	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٦٤ : ٦٩	
٨٩	التراث الشعبى المتناقل : نشرة فرتز هاركورت ، كاريل بيترز ، روبرت فيلدهابر « جوتنجن ١٩٦٨ »	نبيلة وهبة	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٨٨ : ٩٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض للكتاب الذى يحتوى على أكثر من أربعين مقالا تتناول موضوع الحكاية الشعبية ومن بين الباحثين المساهمين فى هذا العمل : ريتشارد دورسون ، كارل بيتز ـ ستيث طومسون
٩٠	المقاومة فى الفولكلور الفيتنامى	محمد عبد الحميد فراج	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٩٩ : ١٠٣	عالم الفنون الشعبية
٩١	منشد الشعب	د. نبيلة ابراهيم	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٢٦ : ٣٣	
٩٢	الذهب ومكانته من التراث الشعبى	أحمد آدم محمد	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٥١ : ٥٧	
٩٣	قصة حسن البصرى بين التراث الشفاهى والمدون	عدلى ابراهيم	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٥٨ : ٦٣	
٩٤	الذئب فى حياتنا وتراثنا	حسن توفيق	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١٠٣ : ١٠٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الذئب فى حياتنا وتراثنا » من تاليف عبد القادر العياش .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٩٥	احلام فى النهار : قصص اسطورى عربى	د. نبيلة ابراهيم	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٨٤ : ٨٥	مكتب الفنون الشعبية : عرض لكتاب د. ميشيل سليمان .
٩٦	حكايات الجان	جان دى فريز	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٨٢ : ٩٣	ترجم المقال : فوزى سمعان .
٩٧	الطبلة السحرية : الحكاية الشعبية فى دول افريقيا	عبد الوهاب الواحد الامبابى	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	١٠٣ : ١٠٩	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب و.ف. بورتون عن « الحكاية الشعبية فى المجتمع الافريقى » .
٩٨	القصص الشعبية الآسيوية	على عامر	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	١٥ : ٢٠	ترجم المقال : د. مجدى وهبة
٩٩	القصص الشعبى فى السودان	حسن توفيق	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	١١١ : ١١٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « القصص الشعبى فى السودان » تاليف د. عز الدين اسماعيل .
١٠٠	يا ليل يا عين	توفيق حنا	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	٨٩ : ٩٣	
١٠١	الحكاية الشعبية فى الأدب القديم	ستيث طومسون	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	٩٤ : ١٠٢	ترجم المقال : أحمد آدم محمد .
١٠٢	فى البحث عن السندباد	د. محمود ذهنى	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	١١٤ : ١١٩	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « فى بلاد السندباد » تاليف فاروق خورشيد .
١٠٣	سبع حكايات من الف ليلة وليلة	عبد العزيز رفعت	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	١٢٣	جولة الفنون الشعبية : عرض للندوة الثقافية التى دارت حول كتاب « سبع حكايات »

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٠٤	مورفولوجيا الحكاية	فلادمير بروب	عشرون	يولية ـ ١٩٨٧	٣١ : ٤٤	الفصل الأول من كتاب « بروب » ترجمة : عبد الحميد حواس وسهير فهمى •
١٠٥	حكاية بنت الصياد	محمد حسين هلال	عشرون	يولية ـ ١٩٨٧	٤٥ : ٦٦	قام الباحث بجمع وتدوين الحكاية والتعليق عليها •
١٠٦	بين الأدب الشعبى وأدب الطفل	د• محمود ذهنى	واحد وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٧	٢٧ : ٣٢	
١٠٧	قصة سيدى الغريب : اضاءة على جوانب النص •	عبد العزيز رفعت	واحد وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٧	٦٨ : ٧٧	
١٠٨	الحكاية الشعبية : عالميتها واشكالها	ستيث طومسون	واحد وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٧	٧٨ : ٨٤	ترجم المقال : أحمد آدم محمد •
١٠٩	ارم ذات العماد	فاروق خورشيد	ثانى وعشرون	يناير ـ ١٩٨٨	٧ : ١٦	
١١٠	الأطفال والأدب الشعبى	عبد التواب يوسف	ثانى وعشرون	يناير ـ ١٩٨٨	١٧ : ٣٢	
١١١	مفهوم الصبر فى المأثورات الشعبية المصرية	عادل ندا	ثانى وعشرون	يناير ـ ١٩٨٨	٤٩ : ٥٩	
١١٢	مورفولوجيا الحكاية	فلادمير بروب	ثانى وعشرون	يناير ـ ١٩٨٨	٦٠ : ٦٦	الفصل الثانى من كتاب « بروب » ترجمة : عبد الحميد حواس وسهير فهمى •
١١٣	الوقوع فى دائرة السحر : ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الانجليزى	عبد العزيز رفعت	ثانى وعشرون	يناير ـ ١٩٨٨	١١٧ : ١٢١	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب د• محسن جسم الموسوى ، وهذا الكتاب هو فى الأصل رسالة الدكتوراه التى تقدم بها د• الموسوى لجامعة دالهوزى •

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١١٤	حول اصل وانتشار الحكاية الشعبية	د. غراء مهنا	ثالث وعشرون	ابريل ـ ١٩٨٨	٣٦ : ٤٧	
١١٥	من الحكايات الشعبية المأثورة : ذو اللحية الزرقاء .	يونا وبيتر أوبى	ثالث وعشرون	ابريل ـ ١٩٨٨	٤٨ : ٥٣	ترجم المقال : احمد آدم محمد .
١١٧	حكاية أولها كدب وآخرها كدب	د. مصطفى رجب	ثالث وعشرون	ابريل ـ ١٩٨٨	٥٤ : ٥٦	
١١٧	سيدنا الخضر فى الابداع الثقافى الشعبى	ابراهيم حلمى	ثالث وعشرون	ابريل ـ ١٩٨٨	٨٩ : ١٠٣	
١١٨	معاناة وارث	عدلى ابراهيم	ثالث وعشرون	ابريل ـ ١٩٨٨	١٠٤ : ١١٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب الأستاذ أحمد عبد الرحيم « معاناة وارث »
١١٦	« ندوة » علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى فى الجنادرية	عبد الحميد حواس	ثالث وعشرون	ابريل ـ ١٩٨٨	١٢٦ : ١٣١	جولة الفنون الشعبية
١٢٠	الأدب الشعبى فى عصر التليفزيون والفضاء هل يتقبله الأطفال ويقبلون عليه	عبد التواب يوسف	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	٢٥ : ٣١	
١٢١	التراث الشعبى فى ثقافة الطفل	منى نجم	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	١٢٨ : ١٣٠	جولة الفنون الشعبية : عرض لأبحاث ندوة « اطفالنا والتراث » بالمجلس الأعلى للثقافة
١٢٢	شرف الدين بن أسد المصرى : اديب شعبى من القرن الثامن الهجرى .	د. ابراهيم شعلان	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	٩٧ : ١٠٩	
١٢٣	الفرعون والساحر	احمد صليحة	خامس وعشرون	اكتوبر ـ ١٩٨٨	٦٩ : ٧٧	
١٢٤	الحكايات الشعبية فى مجال ادب الأطفال	صفوت كمال	خامس وعشرون	اكتوبر ـ ١٩٨٨	٧٨ : ٩١	

● السير والملاحم الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٢٥	ملحمة بورسعيد	د. عبد الحميد يونس	الأول	الأولى ـ ناير ١٩٦٥	٤٦ : ٥٥	
١٢٦	قدماء الانجليز وملحمة بيولف	احمد على مرسى	الأول	الأولى ـ ناير ١٩٦٥	١٤٣ : ١٤٦	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « قدماء الانجليز وملحمة بيولف » تاليف د. مجدى وهبة
١٢٧	الملحمة العربية الجديدة	د. عبد الحميد يونس	الثانى	الأولى ـ أبريل ١٩٦٥	٣ : ٦	
١٢٨	البطولة فى الأدب الشعبى	د. عبد الحميد يونس	الثالث	الأولى ـ يولية ١٩٦٥	٣ : ٨	
١٢٩	سيرة عنترة وسماتها القصصية	د. محمود ذهنى	الثالث	الأولى ـ يولية ١٩٦٥	٩ : ١٣	
١٣٠	ملحمة أسوان	المحرر	الثالث	الأولى ـ يولية ١٩٦٥	٤٢ : ٥٦	
١٣١	أضواء على السير الشعبية	أحمد مرسى	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	١٠٢ : ١٠٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « أضواء على السير الشعبية » لمؤلفه فاروق خورشيد
١٣٢	ملحمة جلجامش	بدون كاتب	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	١٠٣ : ١٠٤	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « ملحمة جلجامش » لمؤلفه طه باقر .
١٣٣	الزير سالم بين السيرة والمسرح	أحمد شمس الدين الحجاجى	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	٥٨ : ٦٤	
١٣٤	سيرة سيف بن ذى يزن	أحمد آدم محمد	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	٩٤ : ٩٦	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم د. نبيلة ابراهيم ـ بمجلة تراث الانسانية ـ القاهرة .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٣٥	ظواهر تمثيلية فى الأدب الشعبى	أحمد آدم محمد	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	٩٢ : ٩٤	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم د. عبد الحميد يونس بمجلة المجلة ـ القاهرة .
١٣٦	سيرة الأميرة ذات الهمة	حسن توفيق	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	١٠١ : ١٠٤	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « سيرة الأميرة ذات الهمة ـ دراسة مقارنة تأليف د. نبيلة ابراهيم ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ ١٩٦٩ .
١٣٧	من روائع السير الشعبية : سيرة عنترة	برنهارت هلر	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٣١ : ٣٦	ترجم المقال : ابراهيم زكى خورشيد
١٣٨	المقاومة فى الفولكلور الافريقى	عبد الواحد الامبابى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٧٤ : ٧٩	عالم الفنون الشعبية .
١٣٩	منشد الشعب	د. نبيلة ابراهيم	ثالث عشر	الرابعة ـ يونيه ١٩٧٠	٢٦ : ٣٣	
١٤٠	الذهب ومكانته من التراث الشعبى	أحمد آدم محمد	ثالث عشر	الرابعة ـ يونيه ١٩٧٠	٥١ : ٥٧	
١٤١	حول قصة حمزة البهلوان	غريب محمد غريب	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١٢٠ : ١٢٥	
١٤٢	الزير سالم	تحسين عبد الحى	سابع عشر	الخامسة ـ يونيه ١٩٧١	٩٩ : ١٠٢	جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث لطفى حسين سليم لنيل درجة الماجستير فى الآداب عام ١٩٧١
١٤٣	الشخصيات التاريخية فى سيرة الظاهر بيبرس	د. قاسم عبده قاسم	ثامن عشر	يناير ـ ١٩٨٧	٢١ : ٣٥	

مسلسل	عنــوان المقــال	اســم الــكاتب		السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظــــات
١٤٤	التقنية الشفوية للمنشد الملحمى	د. أحمد عتمان	ثامن عشر	يناير – ١٩٨٧	٣٦ : ٤٩	
١٤٥	سيرة الشيخ نور الدين بين السيرة والاسطورة والملحمة .	محمد السيد عيد	واحد وعشرون	اكتوبر – ١٩٨٧	٩٦ : ١٠٨	مكتبة الفنون الشعبية .
١٣٦	ســـــيرة عنترة العبسى بين الواقع والأدب الشعبى .	يسرى عبد الغنى	رابع وعشرون	يناير – ١٩٨٨	١١٠ : ١١٦	
١٤٧	الأدب الشعبى والحياة الفكرية للشعوب .	د. قاسم عبده قاسم	ثانى وعشرون	يوليه – ١٩٨٨	١٦ : ٢٤	
١٤٨	الملك الصالح ايوب ولى الله المجذوب	فاروق خورشيد	رابع وعشرون	يوليه – ١٩٨٨	٣٢ : ٣٨	
١٤٩	الدلالات التاريخية والاسطورية لشـــخصية انكيدو فى ملحمة جلجامش	د. محمد خليفة حسن	رابع وعشرون	يوليه – ١٩٨٨	٣٩ : ٥٠	
١٥٠	الى خلف ماماتش	أحمد على مرسى	خامس وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٨	١٢ : ٢٢	يعرض المقال لأجزاء من المذكرات الشخصية للأستاذ الدكتور يونس بخط يده ، ويرجع تاريخها لعام ١٩٣١ .
١٥١	عبدالحميد يونس بين الظاهر بيبرس والهلالية	د. ثناء انس الوجود	خامس وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٨	٣٠ : ٣٥	

● الشعر الشعبي

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٥٢	أفراح النوبة	صفوت كمال	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	١٠٠ : ١٢٤	يتناول الكاتب فى مقاله بعض النصوص الشعرية الشعبية من النوبة .
١٥٣	من الفن الشعبى الصوفى : الغناء والسماع عند أبى الحسن الششترى	د. على سامى النشار	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	٩ : ١٦	
١٥٤	الشعر الشعبى فى تونس	محمد المرزوقى	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	١٧ : ٢٩	
١٥٥	من الشعر الشعبى « المذيل »	احمد على مرسى	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	١٣٢ : ١٣٣	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الشعر العامى » لمؤلفه الحاج هاشم محمد الرجب
١٥٦	الأصالة فى الشعر الشعبى العراقى	احمد على مرسى	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	١٣٤ : ١٣٥	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « جميل الجبورى »
١٥٧	المأثورات الشعبية والالهام الفنى	احمد على مرسى	الرابع	الأولى – يولية ١٩٦٧	٢٢ : ٢٩	
١٥٨	المقاومة فى الفولكلور الافريقى	عبد الواحد الامبابى	العاشر	الثالثة – سبتمبر ١٩٦٩	٧٤ : ٧٩	
١٥٩	الشعر الشعبى فى العراق « المباراة »	عامر رشيد السامرائى	حادى عشر	الثالثة – ديسمبر ١٩٦٩	٥٨ : ٦٣	
١٦٠	بيرم التونسى ومكانته فى تراثنا الشعبى	فوزى العنتيل	ثانى عشر	الرابعة – مارس ١٩٧٠	٣٢ : ٤١	
١٦١	منشد الشعب	د. نبيلة ابراهيم	ثالث عشر	الرابعة – يونية ١٩٧٠	٢٦ : ٣٣	
١٦٢	الشعر الشعبى فى يوغوسلافيا	عبد الواحد الامبابى	ثالث عشر	الرابعة – يونية ١٩٧٠	١١٥ : ١٢١	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٦٣	صور عراقية ملونة	محمد أحمد يوسف	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	١٠٣ : ١٠٤	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « منصور الحلو » الذى يتناول فيه ثلاثة أنماط من الشعر الشعبى العراقى : « الموال ـ الدارمى ـ الأبوذيات » .
١٦٤	ابن عروس والطريقة العروسية	ابراهيم محمد الفحام	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٦٤ : ٧٢	
١٦٥	ألوان من الأدب الشعبى	تحسين عبد الحى	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٨٣ ـ	جولة الفنون الشعبية : عرض لكتاب يشتمل على نصوص من الأزجال لمجموعة من زجالى مطروح والاسكندرية وسمالوط والفيوم .
١٦٦	الفولكلور الشعرى الروسى	مصطفى حمزة	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٩٢ : ٩٨	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الفولكلور الشعرى الروسى تأليف سيرجى فيدروفيتش بارانوف
١٦٧	حياة ساخنة	تحسين عبد الحى	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٩٩ : ١٠٢	عن مقال لرشدى صالح ـ اخبار اليوم ١٩٧١/١/٢٣
١٦٨	الغزل فى الشعر الشعبى التونسى	محمد المرزوقى	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	١١٤ : ١٢٦	عالم الفنون الشعبية
١٦٩	طقوس الزفاف واغانيه فى الفولكلور الشعرى الروسى	مصطفى حمزة	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	١٢٧ : ١٣٢	عالم الفنون الشعبية
١٧٠	مختارات من محلات شاهد	حمدى الكنيسى	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	١٠٧ : ١١٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب محمد المرزوقى « مختارات من محلات شاهد »
١٧١	نصوص شعبية	صلاح الراوى	ثامن عشر	يناير ـ ١٩٨٧	٥٠ : ٥٩	قام الباحث باختيار وتقديم بعض النصوص من شعر « الواو » وهو فن شعرى منتشر فى صعيد مصر

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٧٢	نصوص من الموال	عبد العزيز رفعت	ثامن عشر	يناير - ١٩٨٧	١٣٠ -	
١٧٣	الايقاع فى الموال (مناقشة المفهوم السائد)	حازم شحاته عبد الفتاح	تاسع عشر	ابريل - ١٩٨٧	٥٢ : ٥٩	
١٧٤	يا ليل يا عين	توفيق حنا	تاسع عشر	ابريل - ١٩٨٧	٨٩ : ٩٣	
١٧٥	من فن الموال	عبد العزيز رفعت	عشرون	يولية - ١٩٨٧	١٣١ -	
١٧٦	ليالى الصعيد الملاح	توفيق حنا	ثانى وعشرون	يناير - ١٩٨٨	٢٤ : ٣٥	
١٧٧	من فن الموال	عبد العزيز رفعت	ثانى وعشرون	يناير - ١٩٨٨	٢٤ : ٤٨	
١٧٨	السقاءون	د. شوقى عبد القوى عثمان	ثالث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	٢٨ - ٣٥	
١٧٩	الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر	قطب عبد العزيز بسيونى	ثالث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	١١٥ : ١١٨	جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث « صلاح الراوى حسنين » لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة
١٨٠	شرف الدين بن أسد : أديب شعبى من القرن الثامن الهجرى	د. ابراهيم شعلان	رابع وعشرون	يولية - ١٩٨٨	٩٧ : ١٠٩	

● الفكاهة ـ النكتة

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٨١	جحا بين الشرق والغرب	أحمد آدم محمد	الرابع	الأولى ـ يولية ١٩٦٧	٨١ : ٨٢	جولة الفنون الشعبية : عن مقال لكامل كيلانى بمجلة الهلال ـ القاهرة
١٨٢	جحا شخصية عالمية	د. عبد الحميد ونس	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٣ : ٥	
١٨٣	الفكاهة والمواقف الفكاهية فى الأدب الشعبى	فاروق خورشيد	عشرون	يولية ـ ١٩٨٧	٢٤ : ٣٠	
١٨٤	هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف .	علاء الدين وحيد	عشرون	يولية ـ ١٩٨٧	١٠٨ : ١١٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب طاهر أبو فاشا « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » .

● الفولكلور

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٨٥	المأثورات الشعبية : طابعها القومى والانسانى	د. عبد الحميد يونس	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	٦ : ١٠	
١٨٦	الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية	د. سهير القلماوى	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	١١ : ١٦	
١٨٧	مقدمة فى تاريخ الفولكلور	فوزى العنتيل	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	٥٦ : ٩١	
١٨٨	الفولكلور ما هو ؟	احمد على مرسى	الثانى	الأوه – ابريل ١٩٦٥	١٣٨ : ١٤٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الفولكلور ما هو » تاليف : فوزى العنتيل – دار المعارف – ١٩٦٥
١٨٩	« الشخصية فى الحضارة » علم النفس والفنون الشعبية .	د. مصطفى سويف	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	٢٦ : ٣٥	
١٩٠	حاجتنا الى ارشيف فولكلورى	عبد الحميد حواس	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	٣٦ : ٤١	
١٩١	الفنون الشعبية بين الارتجال والتخطيط	د. عبد الحميد يونس	الرابع	الأولى – يولية ١٩٦٧	٤ : ٧	يتضمن المقال اقتراح انشاء معهدا للفنون الشعبية .
١٩٢	التراث الشعبى وعصر التكنولوجيا	د. نبيلة ابراهيم	الرابع	الأولى – يولية ١٩٦٧	٨ : ١٥	
١٩٣	علم المأثورات الشعبية الألمانية فى طور نشاته	د. محمود فهمى حجازى	الرابع	الأولى – يولية ١٩٦٧	١٦ : ٢١	
١٩٤	المأثورات الشعبية والالهام الفنى	احمد على مرسى	الرابع	الأولى – يولية ١٩٦٧	٢٢ : ٢٩	
١٩٥	محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية	عبد الحميد حواس	الرابع	الأولى – يولية ١٩٦٧	٤٢ : ٤٧	

مسلسل	عنـوان المقـال	اسـم الـكاتب	العـدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظـات
١٩٦	المأثورات الشعبية فى خطة وزارة الثقافة ٠	د٠ عبد الحميد يونس	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٣ : ١١	
١٩٧	اطالس المأثورات الشعبية	د٠ محمود فهمى حجازى	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	١٢ : ٢٥	
١٩٨	الدراسات الفولكلورية بالمغرب	عثمان الكعاك	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٢٦ : ٣٦	
١٩٩	الآثار والفنون الشعبية فى اليمن	عبد الفتاح عيد	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٤٨ : ٧١	
٢٠٠	المدخل الى علم الفولكلور	احمد على مرسى	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	١١٠ : ١١٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب عثمان الكعاك ـ المكتبة الثقافية (١١١) ـ ١٥ يونيه ١٩٦٤ ٠
٢٠١	الفولكلور بين العلم والتكنولوجيا	د٠ عبد الحميد يونس	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٣ : ٨	
٢٠٢	قضية انتشار التراث الشعبى ودور حملة التراث	فوزى العنتيل	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٩ : ١٤	
٢٠٣	مراكز ومعاهد الفولكلور فى اوربا	د٠ نبيلة ابراهيم	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	١٥ : ٢٢	
٢٠٤	جمع العناصر الشعبية	صفوت كمال	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٨٥ : ٩٢	
٢٠٥	علم الفولكلور	الكسندر هجرتى كراب	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٩٩ : ١٠٠	مكتبة الفنون الشعبية : عن كتاب علم الفولكلور لكراب ، ترجمة احمد رشدى صالح
٢٠٦	التراث الشعبى وكيف نعمل على صيانته	د٠ عبد الحميد يونس	السابع		٣ : ٨	
٢٠٧	المنهج التاريخى فى علم المأثورات الشعبية	د٠ محمود فهمى حجازى	السابع	الثانية ـ اكتوبر ١٩٦٨	٩ : ١٧	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٠٨	الدراسات الشعبية فى فنلندا	د. نبيلة ابراهيم	السابع	الثانية ـ اكتوبر ١٩٦٨	٢٨ : ٣٧	
٢٠٩	مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي	احمد علي مرسى	السابع	الثانية ـ اكتوبر ١٩٦٨	١٠٦ : ١٠٩	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى » تاليف صفوت كمال
٢١٠	المأثورات الشعبية علم وفن	صفوت كمال	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	٨ : ١٨	
٢١١	الفولكلور فى بغداد	د. أحمد على مرسى	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	٨٥ : ٩٨	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الفولكلور فى بغداد » لمحمود العبطة ـ بغداد ـ ١٩٦٣ .
٢١٢	الدراسات الفولكلورية فى رومانيا	عبد الحميد حواس	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	٤١ : ٥٣	
٢١٣	عرض نشاط جمعية التراث الشعبى	عبد الحميد حواس	الثامن	الثانية ـ مارس ١٩٦٩	١٠٨ : ١١١	عرض لدراسات الجمعية عن : الزار ـ الفولكلور المصرى ـ الحكاية الشعبية نظرية سوكولوف ـ الأمثال الشعبية .
٢١٤	هيلما جرانكفست والتراث الشعبى الفلسطينى	د. نبيلة ابراهيم	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٥٨ : ٦٦	
٢١٥	الفنون الشعبية فى الوطن العربى	تحسين عبد الحى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٩٥ : ٩٧	عرض لمحاضرة القاها الدكتور عبد الحميد يونس
٢١٦	الفولكلور الافريقي ومضمونه الاجتماعي	عبد الواحد الامبابى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	١٠٤ : ١٠٩	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لدراسة مستقلة ضمن موسوعة حضارات ومجتمعات افريقيا والتى اشرف عليها الاستاذان سيمون وفوبى أوتينبرج .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢١٧	مشروع انشاء بيت للفنون الشعبية فى مرسى مطروح .	جودت عبد الحميد يوسف	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	١١٣ ـ	
٢١٨	المعهد العالى للانثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية .	د. حسن فتحى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٨ : ١٥	
٢١٩	التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوربية (الفولكلور المصرى)	د. محمد محمود الجوهرى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٣٧ : ٥٠	عرض وتحليل لكتاب « هانز فينكلر » .
٢٢٠	الفولكلور التركى	وليم هـ. جانس	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٨٠ : ٨٥	مكتبة الفنون الشعبية : ترجمة عبد الحميد حواس
٢٢١	المفاهيم الاثنولوجية العامة	د. علياء شكرى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	١٠٧ : ١١٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لقاموس « المفاهيم الاثنولوجية العامة » تأليف « ايكه هولتكراتس » .
٢٢٢	دفاع عن الفولكلور	د. عبد الحميد يونس	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٣ : ٨	
٢٢٣	الدراسات الشعبية الامريكية بين القوى التقدمية والقوى الرجعية	د. نبيلة ابراهيم	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٢٤ : ٣١	عرض لمقال الباحث الفولكلورى السوفيتى ل. زيملجانوفا ، نشره فى مجلة « الاثنوجرافيا » السوفيتية . سنة ١٩٦٢ . كما نشر مترجما الى اللغة الانجليزية فى مجلة معهد الدراسات الشعبية التى تصدر بامريكا عدد (١) رقم (٢٨) .
٢٢٤	ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة البحيرة	اعداد : عبد الحميد حواس صابر العادل	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٦٢ : ٨٥	يتناول الباحثان العديد من المظاهر الفولكلورية فى البحيرة مثل : المعتقدات ـ الفنون التشكيلية ـ العادات .. الخ .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٢٥	الفولكلور وثقافة المجتمع (١)	د. احمد على مرسى	ثالث عشر	الرابعة ـ يونيه ـ ١٩٧٠	٤٢ : ٥٠	يتناول الكاتب : المثل واللغز والشعر والأغنية الشعبية فى ثقافة المجتمع .
٢٢٦	معهد الفنون الشعبية مشروع جدير بالتنفيذ	د. عبد الحميد يونس	ثالث عشر	الرابعة ـ يونيه ـ ١٩٧٠	٣ : ٨	
٢٢٧	الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا	تحسين عبد الحى	ثالث عشر	الرابعة ـ يونيه ١٩٧٠	٩٠ : ٩٢	جولة الفنون الشعبية : عرض للمحاضرة التى القاها الدكتور عبد الحميد يونس باكاديمية الفنون .
٢٢٨	التراث الشعبى وأدب الأطفال	د. عبد الحميد يونس	رابع عشر	رابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٥ : ١١	
٢٢٩	الفولكلور وثقافة المجتمع (٢)	د. احمد على مرسى	رابع عشر	رابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٤٩ : ٦١	
٢٣٠	علم الفولكلور .. محاولة لتعريفه	د. محمد محمود الجوهرى	رابع عشر	رابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٨٠ : ٩٣	
٢٣١	الفولكلور بين الأصالة والانتحال	د. عبد الحميد يونس	خامس عشر	رابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٣ : ٧	
٢٣٢	الثقافة الشعبية والدراسات الحديثة	فوزى العنتيل	خامس عشر	رابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	١٦ : ٢٤	
٢٣٣	الفولكلور وثقافة المجتمع (٣)	د. احمد على مرسى	خامس عشر	رابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٣٤ : ٤١	
٢٣٤	مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره	د. عبد الحميد يونس	سادس عشر	رابعة ـ مارس ١٩٧١	٣ : ٧	
٢٣٥	التغير الثقافى واثره فى تطور المجتمعات الشعبية .	فوزى العنتيل	سادس عشر	رابعة ـ مارس ١٩٧١	١٨ : ٢٥	
٢٣٦	المأثورات الشعبية فى الفيوم	د. احمد على مرسى	سادس عشر	رابعة ـ مارس ١٩٧١	٣٢ : ٤٤	
٢٣٧	الدستور الدائم والتراث الشعبى	د. عبد الحميد يونس	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٣ : ٦	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	العدد	ملاحظات
٢٣٨	دراسات الفولكلور في روسيا	جامعة انديانا	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	١١٣ : ١٢١	مكتبة الفنون الشعبية : ترجمة جزء من كتاب Folklore research around the world 1963. قام بالترجمة : عدلى ابراهيم ، وهذا الكتاب اصدرته جامعة انديانا ـ الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٦٣ .
٢٣٩	الفولكلور في التراث العربي	د. نبيلة ابراهيم	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٢١ : ٣١	
٢٤٠	مؤتمر ثقافة وفنون البوادى المصرية بالعريش	محمد حسين هلال	ثامن عشر	يناير ـ ١٩٨٧	١٢٤ : ١٢٩	عرض لأبحاث المؤتمر (جولة الفنون الشعبية)
٢٤١	استلهام عناصر من الفولكلور	صفوت كمال	ثامن عشر	يناير ـ ١٩٨٧	١١ : ٢٠	
٢٤٢	المؤتمر الأول للتنمية الثقافية في القرية المصرية	محمد حسين هلال	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	١٢٩ : ١٣٠	جولة الفنون الشعبية : عرض لأبحاث المؤتمر .
٢٤٣	حول المأثورات الشعبية : قضية للمناقشة	د. احمد على مرسى	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	١٠ : ١٦	
٢٤٤	الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية	عادل ندا	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	١٢٧ : ١٢٩	جولة الفنون الشعبية .
٢٤٥	مدارس الفولكلور	احمد رشدى صالح	عشرون	يوليه ـ ١٩٨٧	١٢ : ٢٣	
٢٤٦	الفولكلور الأميركي بين الهجرة والاستقرار	د. عبد الحميد يونس	عشرون	يوليه ـ ١٩٨٧	١٠٤ : ١٠٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب : « الفولكلور الأميركي » الذى ترجمه د. نظمى لوقا . تاليف : « تريسترام بوتر كوفن » .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٤٧	الأسبوع الثقافى الهندى	محمد حسين هلال	عشرون	يوليه ـ ١٩٨٧	١٢١ : ١٢٢	جولة الفنون الشعبية : عرض للاسبوع الثقافى الهندى بالقاهرة .
٢٤٨	اسبوع كبير للفن الشعبى ببغداد	شمس الدين موسى	عشرون	يوليه ـ ١٩٨٧	١٢٣ : ١٢٥	جولة الفنو ن الشعبية : تغطيــة لمهرجان الواسطى للفنون الشعبية ببغداد ، تشتمل على بيليوجرافية لأبحاث وتوصيات ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية .
٢٤٩	الفنون الشعبية فى جنوب سيناء	صفوت كمال	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	١٢٥ : ١٢٧	جولة الفنون الشعبية : حـول بعثة مركز الفنون الشعبية لجنوب سيناء .
٢٥٠	معجم الفولكلور للدكتور عبد الحميد يونس	فاروق خورشيد	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	٢٣ : ٢٩	
٢٥١	المأثورات الشعبية فى أفلام مهرجان القاهرة السينمائي الدولى الثانى عشر	ابراهيم حلمى	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	١٢٦ : ١٣٣	جولة الفنون الشعبية .
٢٥٢	الموت فى الفكر الاغريقى .	د. منيرة عبد المنعم مروان	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	٤٥ : ٥٢	

● اللغز

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٥٣	اللغز فى الأدب الشعبى	د. نبيلة ابراهيم	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	٣٠ : ٣٧	
٢٥٤	الجارية تودد	احمد آدم محمد	السادس	الثانية – مايو ١٩٦٨	٩٧ : ٩٨	جولة الفنون الشعبية .
٢٥٥	المأثورات الشعبية الأدبية : دراسة ميدانية فى اقليم الفيوم	تحسين عبد الحى	العاشر	الثالثة – سبتمبر ١٩٦٩	٩٤ : ٩٧	عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث احمد على مرسى لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة .
٢٥٧	الفوازير : وظيفتها وبناؤها اللغوى .	د. نصر ابوزيد	ثامن عشر	يناير / ١٩٨٧	٦٠ : ٦٦	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٥٨	الأمثال البغدادية	احمد على مرسى	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	١٤٠ : ١٤٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الأمثال الشعبية البغدادية » جمع الشيخ جلال الحنفى ـ بغداد ١٩٦٢م .
٢٥٩	الأمثال فى قلب الجزيرة العربية	احمد على مرسى	الثالث	الأولى ـ يوليه ١٩٦٥	١٣٠ : ١٣٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الأمثال فى قلب الجزيرة العربية » تاليف عبد الكريم الجهيمان .
٢٦٠	فلسفة المثل الشعبى	فايقة حتين	الثامن	الثانية ـ يناير ١٩٦٩	١٠٥ : ١٠٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « فلسفة المثل الشعبى » تاليف محمد ابراهيم ابو سنة ـ دار الكاتب العربى ـ مارس ١٩٦٨ .
٢٦١	المأثورات الشعبية الأدبية : دراسة ميدانية فى اقليم الفيوم	تحسين عبد الحى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٩٤ : ٩٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث أحمد على مرسى لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة .
٢٦٢	الذئب فى حياتنا وتراثنا	حسن توفيق	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١٠٣ : ١٠٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الذئب فى حياتنا وتراثنا » تاليف عبد القادر عياش .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٦٣	العمل كقيمة انسانية فى الأمثال الشعبية المصرية	صفوت كمال	واحد وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٧	٤٨ : ٥٧	
٢٦٤	أمثال شعبية من مصر القديمة	باتيسكومب جن	ثالث وعشرون	ابريل ـ ١٩٨٨	٥٧ : ٦٢	ترجم المقال : احمد صليحة •
٢٦٥	الأمثال العامية لتيمور	معتز شكرى	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	١١٥ : ١١٩	مكتبة الفنون الشعبية : عرض وتحليل لمعجم تيمور •
	الأمثال الكويتية المقارنة	عبد العزيز رفعت	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	١٢٠ : ١٢٤	عرض لكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة تاليف : صفوت كمال واحمد البشر الرومى •

● الدراما الشعبية ــ المسرح

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٦٦	الأوبرا فن شعبى	عبد الفتاح البارودى	الثانى	الأولى ــ ابريل ١٩٦٥	٤٩ : ٥٦	
٢٦٧	خيال الظل	أحمد على مرسى	الرابع	الأولى ــ يولية ١٩٦٧	٨٤ : ٨٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب د. عبد الحميد يونس « خيال الظل »
٢٦٨	لعب المنار الحديث او حرب العجم	د. فؤاد حسنين على	السادس	الثانية ــ مايو ١٩٦٨	٣٧ : ٤٤	
٢٦٩	الزير سالم بين السيرة والمسرح	شمس الدين الحجاجى	السابع	الثانية ــ اكتوبر ١٩٦٨	٥٨ : ٦٤	
٢٧٠	مسرح الفولكلور	د. عبد الحميد يونس	الثامن	الثالثة ــ يناير ١٩٦٩	٣ : ٧	
٢٧١	ظواهر تمثيلية فى الأدب الشعبى	أحمد آدم محمد	الثامن	الثالثة ــ يناير ١٩٦٩	٩٢ : ٩٤	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم د. عبد الحميد يونس بمجلة المجلة ــ القاهرة .
٢٧٢	الأراجوز فى اليونسكو	تحسين عبد الحى	حادى عشر	الثالثة ــ ديسمبر ١٩٦٩	٧٩ : ٨٣	جولة الفنون الشعبية : عن مقال للدكتور لويس عوض ــ الأهرام ــ ١٩٦٩/١١/١٤ .
٢٧٣	الدراما الشعبية	تحسين عبد الحى	ثانى عشر	الرابعة ــ مارس ١٩٧٠	٩٠ : ٩٣	جولة الفنون الشعبية : عرض لدراسة الدكتور عبد الحميد يونس عن الدراما الشعبية .
٢٧٤	مسرحة الفنون الشعبية	أحمد رشدى صالح	رابع عشر	الرابعة ــ سبتمبر ١٩٧٠	١٢ : ٢١	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٧٥	الفولكلور الشعرى الروسى •	مصطفى حمزة	خامس عشر	الرابعة ــ ديسمبر ١٩٧٠	٩٢ : ٩٨	عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الفولكلور الشعرى الروسى » تاليف : فيدروفيتش بارانوف
٢٧٦	الزار مسرح غنائى شعبى لم يتطور •	عبد المنعم شمس	سابع عشر	الخامسة ــ يونية ١٩٧١	٧٣ : ٨٣	
٢٧٧	احتفالية العزاء	د• مدحت الجيار	عشرون	يولية ــ ١٩٨٧	٩٦ : ١٠٣	
٢٧٨	الشاطر حسن على مسرح وكالة الغورى	عبد العزيز رفعت	عشرون	يولية ــ ١٩٨٧	١١٧ : ١١٩	جولة الفنون الشعبية تحليل للعرض الشعبى « الشاطر حسن » الذى قدمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفية ــ الثقافة الجماهيرية ــ على مسرح الغورى •
٢٧٩	الدربكة والتجريب بحثا عن مسرح شعبى مصرى •	عبد الغنى داود	واحد وعشرون	أكتوبر ــ ١٩٨٧	١٢٣ : ١٢٥	جولة الفنون الشعبية : تحليل لعرض « الدربكة » للمخرج انتصار عبد الفتاح •
٢٨٠	المسرح الشعبى	احمد رشدى صالح	ثالث وعشرون	ابريل ــ ١٩٨٨	٧ : ١٤	
٢٨١	المقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها فى الأدب المعاصر (مسرح نجيب سرور)	كمال الدين حسين	ثالث وعشرون	ابريل ــ ١٩٨٨	١٥ : ٢٧	
٢٨٢	احياء دراما الأراجوز	عادل العليمى	رابع وعشرون	يوليه ــ ١٩٨٨٨	٩٢ : ٩٦	
٢٨٣	الدراما الشعبية	د• عبد الحميد يونس	خامس وعشرون	أكتوبر ــ ١٩٨٨		

● الرقص والألعاب الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٨٤	اعداد فرق الفنون الشعبية واظهارها على خشبة المسرح	احمد رشدى صالح	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	٨٢ : ٨٧	
٢٨٥	الساس من فنون الرقص العربى	احمد آدم محمد	الأول	الأولى ـ يناير ١٩٦٥	١٣٣ : ١٣٥	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم ابراهيم الداقوقى بمجلة التراث الشعبى ـ بغداد
٢٨٦	الفروسية ورقص الخيل	ماهر صالح محمد	الثانى	الأولى ـ ابريل ١٩٦٥	٦٨ : ٨١	
٢٨٧	اغانى سيوة	سمير تجيب	الثانى	الأولى ـ ابريل ١٩٦٥	١١٦ : ١٢٧	يتضمن المقال جزء من العاب الأطفال فى سيوة .
٢٨٨	الوان من الرقص الافريقى	احمد آدم محمد	الثانى	الأولى ـ ابريل ١٩٦٥	١٢٣ : ١٣٤	جولة الفنون الشعبية : عن مقال لسليمان جميل بمجلة نهضة افريقيا .
٢٨٩	الرقص الهندى	احمد آدم محمد	الثانى	الأولى ـ ابريل ١٩٦٥	١٣٦ : ١٣٧	جولة الفنون الشعبية : عن مقال « دفوريماتى روكيش ديفى » بمجلة روبا لينسنجا ـ نيودلهى .
٢٩٠	الرقص الشعبى	احمد آدم محمد	الثالث	الأولى ـ يوليه ١٩٦٥	٨٠ : ٨٧	عرض وتلخيص للدراسة التى قام بها « جرترود بروكوش » عن الرقص الشعبى .
٢٩١	اعداد الموسيقى والغناء الشعبى للمسرح	احمد رشدى صالح	الثالث	الأولى ـ يوليه ١٩٦٥	٨٨ : ٩٦	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٩٢	رقصة الكف	محمد عبد المنعم الشافعى	الثالث	الأولى ـ يوليه ١٩٦٥	٩٧ : ١٠٠	
٢٩٣	دفاع عن الرقص البلدى •	احمد ادم محمد	الثالث	الأولى ـ يوليه ١٩٦٥	١٢٩ ـ	جولة الفنون الشعبية : عن مقال جيمس ه • جولنز •
٢٩٤	العاب الأطفال وأغانيهم •	ماهر صالح	الرابع	الأولى ـ يوليه ١٩٦٧	٥٤ : ٦٩	
٢٩٥	من الفنون الشعبية فى الصين : الموسيقى والغناء والرقص •	سريماتى ليلاتانكا	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	١٩٨ : ١٠١	جولة الفنون الشعبية : ترجم المقال « احمد آدم محمد » •
٢٩٦	أسلوب الرقص الشعبى	سامى زغلول	السادس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٢٣ : ٢٨	
٢٩٧	الف رقصة ورقصة فى السودان	أحمد آدم محمد	الثامن	الثالثة ـ يناير ١٩٦٩	٩٤ ـ	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم أحمد بهجت ـ جريدة الأهرام ـ القاهرة •
٢٩٨	الألعاب الشعبية لصبيان سامراء •	د• أحمد على مرسى	الثامن	الثالثة ـ يناير ١٩٦٩	٩٨ : ١٠٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب يونس الشيخ ابراهيم السامرائى ـ وزارة الثقافة والارشاد ـ العراق ـ ١٩٦٥ •
٢٩٩	الألعاب الشعبية بين الأصالة والتجديد •	ثناء عامر	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	١٠١ : ١٠٦	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « المهارات والألعاب الشعبية » لأحمد الصباحى ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٩ •
٣٠٠	مع الفرقة القومية للفنون الشعبية	تحسين عبد الحى	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٧٢ : ٧٨	
٣٠١	الجوانب الشعبية فى رقصات معهد التربية الرياضية للبنات	تحسين عبد الحى	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٨٦ : ٨٩	جولة الفنون الشعبية •

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٠٢	الرقص الشعبى فى افريقيا واهميته من الناحية الاجتماعية	عبد الواحد الامبابى	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	١٠٥ : ١١٠	عالم الفنون الشعبية •
٣٠٣	مسرحة الفنون الشعبية	احمد رشدى صالح	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١٢ : ٢١	
٣٠٤	الرقص الهندى ـ أصوله وقواعده	موهان خوكان	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٦٢ : ٧٩	ترجم المقال : أحمد آدم محمد
٣٠٥	لقاء مع برنامج خارج القاهرة	تحسين عبد الحى	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١٠٠ : ١٠٢	جولة الفنون الشعبية : لقاء مع المذيعة ليلى بسيونى •
٣٠٦	فن زنوج الغابة : فن افريقى فى الامريكيتين	عبد الواحد الامبابى	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٨٦ : ٩١	عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب د• فيليب دارك عن فن زنوج الغابة •
٣٠٧	تدوين الرقص	مجـدى فريـد	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٣٢ : ٤١	
٣٠٨	الرقص الشعبى ونقطة الزوال	سمير جابر	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	١٠٩ : ١١٣	
٣٠٩	الرقص الشعبى الصينى	د• غبريال وهبة	عشرون	يولية ـ ١٩٨٧	٧٩ : ٨٧	
٣١٠	اللابانية : نظام تحليل وتسجيل الحركة	اسماعيل جبر	عشرون	يولية ـ ١٩٨٧	١١٣ : ١١٦	مكتبة الفنون الشعبية : عرض وتحليل كتاب « اللابانية » للمؤلفة «آن هاتشنسون»
٣١١	المهرجان الدولى للفنون الشعبية فى قرطاج	العربى الزوابى	ثالث وعشرون	ابريل ـ ١٩٨٨	١٣٢ : ١٣٤	جولة الفنون الشعبية •
٣١٢	الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك	احمد رشدى صالح	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	٧٤ : ٨٦	
٣١٣	فن الاكروبات الشعبى فى الصين	د• غبريال وهبة	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	٨٧ : ٩١	

● الطب الشعبى

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣١٤	نخيل البلح ومكانته فى الثقافة الشعبية .	د. عثمان خيرت	ثالث عشر	الرابعة – يونية ١٩٧٠	١٤ : ٢٥	
٣١٥	الطب الشعبى فى قرية : « اعطو الوقف »	عبد العزيز رفعت	تاسع عشر	أبريل – ١٩٨٧	٣٨ : ٤٦	
٣١٦	الطب الشعبى	احمد رشدى صالح	واحد وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٧	٣٣ : ٤٧	
٣١٧	الطب الشعبى فى تشيكوسلوفاكيا	كمال الدين حسين	خامس وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٨	١١٤ : ١١٦	جولة الفنون الشعبية .

● العادات والتقاليد

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣١٨	النوبة والنوبيون	د. محمد محمود الصياد	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	٨٨ : ٩٩	يتناول الكاتب منطقة « النوبة » من الناحية الجغرافية والتاريخية ولغة النوبيين .
٣١٩	أفراح النوبة	صفوت كمال	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	١٠٠ : ١٢٤	يتناول الكاتب عادات النوبيين فى الخطوبة – عقد القران – الزفاف – الصباحية .. الخ
٣٢٠	هذا الوادى الجديد .. الأرض والناس	د. محمد محمود الصياد	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	١٠١ : ١١٣	يتناول الكاتب منطقة « الوادى الجديد جغرافيا وتاريخيا .
٣٢١	التقاليد بين بغداد وكركوك	احمد آدم محمد	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	١٢٧ : ١٢٨	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم شاكر صابر الضابط بمجلة التراث الشعبى – بغداد .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٢٢	تقاليد الزواج والأعياد عند الأرمن	أحمد آدم محمد	الرابع	الأولى ـ يولية ١٩٦٧	٨٣ : ـ	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم أرنين ا. وميكجيان بمجلة التراث الشعبى ـ بغداد
٣٢٣	سيناء ـ الأرض والناس	د. محمد صبحى عبد الحكيم	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٦٢ : ٦٩	يتناول الكاتب منطقة « سيناء » تاريخيا وجغرافيا واقتصاديا .
٣٢٤	سيناء عاداتها وتقاليدها	محمد طلبة رزق	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٨٦ : ٩٥	فى المقال اشارات الى : الأزياء ـ المعتقدات الرقص والغناء والموسيقى فى سيناء .
٣٢٥	الأيمان البغدادية	أحمد على مرسى	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	١٠٧ : ١١٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الايمان البغدادية » لمؤلفه الشيخ جلال الحنفى
٣٢٦	الأداكسية فى الفولكلور الافريقى	أحمد آدم محمد	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٩٤ : ٩٥	جولة الفنون الشعبية
٣٢٧	المجريون فى النوبة	استفان فورود	السابع	الثانية ـ اكتوبر ١٩٦٨	٣٨ : ٤٢	نشر المقال باللغة الانجليزية فى العدد ٢٤ بمجلة : The new hungarian Quarterly
٣٢٨	فى عادات وتقاليد الاغريق	احمد عثمان	السابع	الثانية ـ اكتوبر ١٩٦٨	٤٣ : ٥٠	
٣٢٩	لمحات فى حياة القاهرة الشعبية بين المقريزى وادوارد لين	فوزى العنتيل	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٢٤ : ٣٢	
٣٣٠	العادات والتقاليد فى القاهرة كما يراها الدكتور أحمد أمين وبعض المعاصرين	احمد آدم محمد	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٣٣ : ٣٩	
٣٣١	الخلفية الاجتماعية للأعياد القاهرية	جمال بدران	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٤١ : ٤٩	

مسلسل	اسم الكاتب	عنوان المقال	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٣٢	قلة السبوع	د. عثمان خيرت	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	١٦ : ٣٠	
٣٣٣	الزواج ومناهج دراسته كظاهرة فولكلورية .	صفوت كمال	حادى عشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	١٩ : ٢٥	
٣٣٤	الساحل الشمالى الغربى وتراثه الشعبى	د. عثمان خيرت	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	١٤ : ٢٣	
٣٣٥	العادات والتقاليد العامية فى سامراء	حمدى الكنيسى	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٩٦ : ٩٩	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب يونس الشيخ ابراهيم السامرائى .
٣٣٦	نخيل البلح ومكانته فى الثقافة الشعبية	د. عثمان خيرت	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	١٤ : ٢٥	
٣٣٧	العادات والتقاليد الشعبية	د. عبد الحميد يونس	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٩٧ ـ	مكتبة الفنون الشعبية : عرض للدراسة التى قام بها الدكتور محمود الجوهرى وعبد الحميد حواس ود. علياء شكرى .
٣٣٨	باقات عيد احد السعف	د. عثمان خيرت	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١٢ : ٢٠	
٣٣٩	مالينوفسكى واثره فى دراسة حياة الشعوب	د. نبيلة ابراهيم	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٣١ :٣٧	
٣٤٠	عادات الزواج وموروثات الشعائر القديمة .	فوزى العنتيل	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٣٨ : ٤٨	
٣٤١	عروسة المولد	فؤاد بدوى	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١٠٨ : ١١٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « عروسة المولد » تاليف عبد الغنى النبوى الشال .
٣٤٢	قلائد الفل والياسمين	د. عثمان خيرت	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٨ : ١٠	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٤٣	الفولكلور الشعرى الروسى	مصطفى حمزة	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٦٨ : ٩٢	عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الفولكلور الشعرى الروسى » لمؤلفه سيرجى فيدوروفيتش بارانوف .
٣٤٤	التغير الثقافى واثره فى تطور المجتمعات الشعبية .	فوزى العنتيل	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	١٨ : ٢٥	
٣٤٥	الفيوم .. الأرض .. والناس	د. أحمد على اسماعيل	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٣٦ : ٣٢	يتناول الكاتب منطقة الفيوم جغرافيا وتاريخيا
٣٤٦	طقوس الزفاف واغانيه فى الفولكلور الشعرى الروسى .	مصطفى حمزة	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	١٢٧ : ١٣٢	عالم الفنون الشعبية .
٣٤٧	عروس الريف : بحث عن بعض مظاهر الفولكلور فى الجمهورية العربية الليبية .	عمر بلعيد المزوغى	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٥٨ : ٦٤	
٣٤٨	رموز الوسم عند البدو	ابراهيم محمد الفحام	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٦٥ : ٧٣	
٣٤٩	الطفل واحتفالات مصر واعيادها قبل الحكم العثمانى .	د. شوقى عبد القوى عثمان	ثامن عشر	يناير ـ ١٩٨٧	١٠٣ : ١١٤	
٣٥٠	عادات دورة الحياة عند بلاكمان فى كتاب « فلاحو الصعيد »	د. علياء شكرى	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	٢٨ : ٣٧	
٣٥١	الوفاء للنيل « الندوة العلمية »	عبد العزيز رفعت	واحد وعشرون	اكتوبر ـ ١٩٨٧	١١٧ : ١٢٠	جولة الفنون الشعبية : عرض للندوة العلمية الثالثة عن نهر النيل التى عقدتها محافظة القاهرة بالاشتراك مع عدد من الجهات المعنية والمتخصصين بالنيل حياة وحضارة .
٣٥٢	ليالى الصعيد الملاح	توفيق حنا	ثانى وعشرون	يناير ـ ١٩٨٨	٢٤ : ٣٥	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٥٣	احتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى	سمير جابر	ثانى وعشرون	يناير ــ ١٩٨٨	١٢٢ : ١٢٣	جولة الفنون الشعبية .
٣٥٤	افراح سيوة	سوسن عامر	ثانى وعشرون	يناير ــ ١٩٨٨	١٢٥ : ١٢٨	جولة الفنون الشعبية : يتناول المقال عادات الزواج والسبوع والوفاة والملبس فى منطقة سيوة .
٣٥٥	السقاءون	د. شوقى عبد القوى عثمان	ثالث وعشرون	أبريل ــ ١٩٨٨	٢٨ : ٣٥	
٣٥٦	الفارس المحارب فى مخطوطة عربية	مصطفى شعبان جاد	رابع وعشرون	يولية ــ ١٩٨٨	١١٠ : ١١٤	يعرض الكاتب لمخطوطة كشف الكروب فى معرفة الحروب لليوسفى ، التى تعد وثيقة هامة فى عادات وتقاليد الحرب عند العرب فى القرن الثامن الهجرى .
٣٥٧	اول زفاف عالمى فى احضان الريف المصرى	ابراهيم حلمى	رابع وعشرون	يولية ــ ١٩٨٨	١٣١ : ١٣٢	جولة الفنون الشعبية .
٣٥٨	الوفاء للنيل « الندوة العلمية »	عبد العزز رفعت	خامس وعشرون	اكتوبر ــ ١٩٨٨	١٠٩ : ١١٣	جولة الفنون الشعبية : عرض للندوة العلمية الرابعة عن نهر النيل التى عقدتها محافظة القاهرة بالتعاون مع أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا .

● المعتقدات

مسلسل	عنـوان المقـال	اسـم الـكاتب	العـدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظـات
٣٥٩	سيوة : الأرض والناس •	د• محمد صبحى عبد الحكيم	الثانى	الأول ـ أبريل ١٩٦٥	١٠٢ : ١٠٧	يتناول الكاتب منطقة سيوة من الناحية التاريخية والجغرافية : كما يتعرض الى بعض المعتقدات السحرية والطبية لأهالى سيوة •
٣٦٠	الطنطل واثر الخرافة فى الذهنية الشعبية •	احمد آدم محمد	الثانى	الأول ـ أبريل ١٩٦٥	١٣٥ : ١٣٦	جولة الفنون الشعبية : عن مقال : بقلم عبد الحميد الكنين بمجلة التراث الشعبى ـ بغداد •
٣٦١	الخرز الشعبى والعقائد المرتبطة به •	سعد الخادم	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٤٥ : ٥٤	
٣٦٢	الأداكسية فى الفولكلور الافريقى •	احمد آدم محمد	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٩٤ : ٩٥	جولة الفنون الشعبية •
٣٦٣	الأقنعة الافريقية •	احمد آدم محمد	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٩٥ : ٩٦	
٣٦٤	لمحات فى حياة القاهرة الشعبية بين المقريزى وادوارد لين •	فوزى العنتيل	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٢٤ : ٣٢	
٣٦٥	العادات والتقاليد فى القاهرة كما يراها الدكتور احمد أمين وبعض المعاصرين	احمد آدم محمد	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٣٣ : ٤٠	
٣٦٦	السيف فى المعتقدات الشعبية	فوزى العنتيل	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٦٠ : ٦٨	
٣٦٧	الشبشبة : من نصوص الأدب الشعبى المصرى	عبد المنعم شميس	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٤٢ : ٤٧	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٦٨	الطبول واصولها الاسطورية	أحمد آدم محمد	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٥٦ : ٦٢	
٣٦٩	الذهب ومكانته من التراث الشعبى	أحمد آدم محمد	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٥١ : ٥٧	
٣٧٠	الخيال البدائى •	جابر عصفور	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٧٣ : ٨٩	
٣٧١	عادات الزواج وموروثات الشعائر القديمة •	فوزى العنتيل	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٣٨ : ٤٨	
٣٧٢	الذئب فى حياتنا وتراثنا	حسن توفيق	رابع عشر	الرابعة ـ ستمبر ١٩٧٠	١٠٣ : ١٠٧	جولة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الذئب فى حياتنا وتراثنا » تاليف عبد القادر عياش •
٣٧٣	مصادر التراث الشعبى المصرى : المؤلفات السحرية المنسوبة للبونى •	د• محمد الجوهرى	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٢٥ : ٣٣	عرض لكتاب محى الدين أبو العباس البونى القرشى •
٣٧٤	الرقى فى الأدب الشعبى المصرى	عبد المنعم شميس	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٤٢ : ٤٨	
٣٧٥	السحر الرسمى •• والسحر الشعبى : نظرة جديدة الى التراث السحرى فى المجتمع	تحسين عبد الحى	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٨٠ : ٨٢	جولة الفنون الشعبية : عن مقال للدكتور محمد الجوهرى بالمجلة الاجتماعية القومية ـ العدد ٢ ـ مجلد ٧ ـ مايو ١٩٧٠ •
٣٧٦	التمائم والأحجبة •	أحمد آدم محمد	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٥٣ : ٥٨	
٣٧٧	الزار مسرح غنائى عربى لم يتطور	عبد المنعم شميس	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٧٣ : ٨٣	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٧٨	الزار فى مصر واصوله الافريقية	براندا سلجمان	السابع عشر	الخامسة - يونية ١٩٧١	٨٤ : ٩٤	ترجم المقال احمد آدم محمد
٣٧٩	المشتغلون بالسحر فى مجتمع اليوم	د. محمد الجوهرى	تاسع عشر	ابريل - ١٩٨٧	١٧ : ٢٧	
٣٨٠	الحسد والرقية فى المعتقد الشعبى .	محمد عبد السلام	ثانى وعشرون	يناير - ١٩٨٨	١٠٢ : ١٠٩	
٣٨١	المقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها فى الأدب المعاصر (مسرح نجيب سرور)	كمال الدين حسين	ثالث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	١٥ : ٢٧	
٣٨٢	سيدنا الخضرى فى الابداع الثقافى الشعبى	ابراهيم حلمى	ثالث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	٨٩ : ١٠٣	

● الموسيقى والآلات الشعبية

مسلسل	عنوان المقال *	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٨٣	مصادر آلاتنا الموسيقية •	د• محمود احمد الحفنى	الأول	الأولى ــ يناير ١٩٦٥	٦٩ : ٧٥	
٣٨٤	الموسيقى الشعبية •	سمير تجيب	الأول	الأولى ــ يناير ١٩٦٥	٧٦ : ٨١	
٣٨٥	آلاتنا الموسيقية •	د• محمود احمد الحفنى	الثانى	الأولى ــ أبريل ١٩٦٥	٥٧ : ٦١	
٣٨٦	الرباب العربى الشعبى أصل الآلات الوترية	د• محمود احمد الحفنى	الثالث	الأولى ــ يولية ١٩٦٥	٧٣ : ٨٨	
٣٨٧	اعداد الموسيقى والغناء الشعبى للمسرح •	احمد رشدى صالح	الثالث	الأولى ــ يولية ١٩٦٥	٨٨ : ٩٦	
٣٨٨	الصنج السمسمية الشعبية •• اقدم الوتريات فى العالم •	د• محمود احمد الحفنى	الرابع	الأولى ــ يولية ١٩٦٧	٤٨ : ٥٣	
٣٨٩	اسطوانتان للموسيقى والأغانى الشعبية المصرية •	اميل عازر وهبة	السادس	الثانية ــ مايو ١٩٦٨	١٠٥ : ١١٢	عالم الفنون الشعبية •
٣٩٠	اخبار الفنون الشعبية : اول جمعية للتراث الشعبى •	فكرى منير	السابع	الثانية ــ أكتوبر ١٩٦٨	١١٠ : ١١٤	عالم الفنون الشعبية : عرض لنشاط الجمعية وندوة عن « الانشاد الصوفى فى مصر »
٣٩١	اسطوانتان للموسيقى والأغانى الشعبية المصرية •	اميل عازر وهبة	السابع	الثانية ــ أكتوبر ١٩٦٨	١١٥ : ١١٨	عالم الفنون الشعبية : استكمال للمقال السابق الذى يحمل نفس العنوان •
٣٩٢	الموسيقى الشعبية •	البرت لاتكاسترلويد	الثامن	الثالثة ــ يناير ١٩٦٩	٧٩ : ٨٥	ترجم المقال : احمد آدم محمد
٣٩٣	الموسيقى والأغانى الشعبية بمصر فى ١٠٠٠ عام •	د• محمود احمد الحفنى	التاسع	الثالثة ــ يونية ١٩٦٩	١٣ : ١٧	

مسلسل	عنـوان المقـال	اسـم الـكاتب	العـدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظـــات
٣٩٤	الموسيقى الشعبية فى السويد .	تحسين عبد الحى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٩٧ : ٩٩	جولة الفنون الشعبية .
٣٩٥	أصول الموسيقى الشعبية المجرية	لاجوس فارجياس	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٦٨ : ٧٣	قام بالتخليص والتعليق على المقال : احمد آدم محمد .
٣٩٦	رمضان وأغانيه الشعبية .	د. محمود أحمد الحفنى	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٢٦ : ٣٢	
٣٩٧	جوميداس .	تحسين عبد الحى	حادى عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٨٤ ـ	جولة الفنون الشعبية : عرض للحفل الذى اقامته بطريركية الأرمن الأرثوذكسى بالقاهرة بمناسبة مرور مائة عام على مولد الفنـــان الشعبى الأرمنى جوميداس .
٣٩٨	الناحية الشعبية فى مؤتمرى الموسيقى العربية الذين عقدا بالقـــاهرة فى مارس ١٩٣٢ ـ وديسمبر ١٩٦٩	د. محمود أحمد الحفنى	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٩ : ١٣	
٣٩٩	الطبول وأصولها الاسطورية	أحمد آدم محمد	ثانى عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٥٦ : ٦١	
٤٠٠	الموسيقى الشـــعبية فى النوبة وصلتهـــا بالموسيقى المصرية القديمة	د. محمود أحمد الحفنى	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٩ : ١٣	
٤٠١	الى متى نهمل موسيقانا الشعبية	تحسين عبد الحى	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٩٥ : ٩٦	جولة الفنون الشـــعبية : عن مقال بجريدة الأهرام ـ ١٩٧٠/٦/٢٦ بقلم ســـليمان جميل .
٤٠٢	خواطر حول الموسيقى الشعبية	تحسين عبد الحى	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٩٤ : ٩٩	جولة الفنون الشعبية : عن مقال للدكتـــور فؤاد زكريا ـ مجلة الفكر المعاصر العدد ٦٥ ـ يونيه ١٩٧٠ .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات •
٤٠٣	التفسير التاريخي للموسيقى الشعبية	أحمد آدم محمد	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٤٩ : ٥٦	
٤٠٤	فن زنوج الغابة : فن افريقى فى الامريكتين	عبد الواحد الامبابى	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٨٦ : ٩١	عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب د. فيليب دارك عن فن زنوج الغابة .
٤٠٥	موسيقى القاهرة فى ألف عام	د. محمود أحمد الحفنى	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٨ : ١٧	
٤٠٦	التناول المعاصر للأغانى الشعبية فى التأليف الموسيقى .	د. جمال عبد الرحيم	تاسع عشر	ابريل ـ ١٩٨٧	١٠٣ : ١٠٦	
٤٠٧	الألحان الشعبية وتربية الطفل موسيقيا .	محمد عبدالوهاب عبدالفتاح	عشرون	يولية ـ ١٩٨٧	٦٦ : ٧٨	
٤٠٨	الدربكة والتجريب بحثا عن مسرح شعبى مصرى .	عبد الغنى داود .	واحد وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٧	١٢٣ : ١٢٥	عالم الفنون الشعبية : تحليل لعرض « الدربكة » للمخرج انتصار عبد الفتاح
٤٠٩	الدربكة : دراسة الآلات المصرية .	انتصار عبد الفتاح .	ثانى وعشرون	يناير ـ ١٩٨٨	٩٢ : ١٠١	
٤٩٠	التراث الشعبى فى ثقافة الطفل .	منى نجم .	رابع وعشرون	يولية ـ ١٩٨٨	١٢٨ : ١٣٠	جولة الفنون الشعبية : عرض لأبحاث ندوة « أطفالنا والتراث » للمجلس الأعلى للثقافة .
٤١١	دراسة المدائح النبوية	ماجدة احمد قنديل	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	٤٠ : ٤٤	
٤٩٢	جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨)	د. سمحة الخولى	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	٩٢ : ٩٦	
٤١٣	الفنان الاستاذ جمال عبد الرحيم رائد مدرسة استلهام عناصر الفولكلور المصرى فى الموسيقى العربية .	محمد عبدالوهاب عبدالفتاح	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	٩٧ : ١٠٦	

● الفنون التشكيلية والحرف

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤١٤	الوشم	سوسن عامر	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	٦٢ : ٦٨	
٤١٥	الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة	جودت عبد الحميد يوسف	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	١٢٩ : ١٣٢	
٤١٦	فنوننا الشعبية ماضيها ومستقبلها !	أحمد آدم محمد	الأول	الأولى – يناير ١٩٦٥	١٣٦ : ١٣٧	جولة الفنون الشعبية : عن مقال للاستاذ سعد الخادم بمجلة الثقافة – القاهرة
٤١٧	الأزياء الشعبية ٤	سعد الخادم	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	٨٢ : ٨٨	
٤١٨	زهرات الخزانية فى متحف اللوفر	عبد السلام الشريف	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	٨٩ : ٩٥	
٤١٩	الرمز فى الفن الشعبى التشكيلى	حسين على الشريف	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	٩٦ : ١٠١	
٤٢٠	الزى والزينة فى سيوة	د ٠ عثمان خيرت	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	١٢٨ : ١٣٢	
٤٢١	سيوة التاريخ والآثار	د ٠ أحمد فخرى	الثانى	الأولى – أبريل ١٩٦٥	١٠٧ : ١١٥	يتناول المقال « سيوة » من الناحية التاريخية والجغرافية والأثرية
٤٢٢	اوجه التقارب بين الفنون الشعبية الافريقية	سعد الخادم	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	٦٨ : ٧٢	
٤٢٣	هذا الوادى الجديد ٠٠ الأرض والناس	محمد محمود الصياد	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	١٠١ : ١١٣	
٤٢٤	الفن الشعبى فى الوادى الجديد	د ٠ عثمان خيرت	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	١١٤ : ١٢٥	
٤٢٥	الروح الشعبى فى معارض الفن التشكيلى	مصطفى ابراهيم حسنين	الثالث	الأولى – يولية ١٩٦٥	١٣٦ : ١٤٧	عالم الفنون الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٣٦	المصادر التاريخية للدمى المتحركة	بدون مؤلف	الرابع	الأولى ـ يوليه ١٩٦٧	٧٠ : ٧٩	
٤٣٧	الآثار والفنون الشعبية فى اليمن	عبد الفتاح عيد	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٤٨ : ٦١	
٤٢٨	سيناء ٠٠ تاريخها وآثارها	د. أحمد فخرى	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٧٠ : ٧٧	
٤٢٩	الزى والزينة فى سيناء	د. عثمان خيرت	الخامس	الثانية ـ فبراير ١٩٦٨	٧٨ : ٨٥	
٤٣٠	الخرز الشعبى والعقائد المرتبطة به	سعد الخادم	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٤٥ : ٥٤	
٤٣١	أدندان مدينة النحت البارز	جودت عبد الحميد	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٥٥ : ٦٠	
٤٣٢	المعرض الدائم للفنون الشعبية فى وكالة الغورى .	د. عثمان خيرت	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٦١ : ٨٤	
٤٣٣	الأقنعة الافريقية	أحمد آدم محمد	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	٩٥ : ٩٦	جولة الفنون الشعبية .
٤٣٤	متحف الفنون الشعبية ببوخارست	فكرى منير	السادس	الثانية ـ مايو ١٩٦٨	١١٣ : ١١٦	عالم الفنون الشعبية .
٤٣٥	الفن الشعبى فى الواحات البحرية	د. عثمان خيرت	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	٦٥ : ٧٩	
٤٣٦	دراسات تشكيلية شعبية فى بلاد النوبة	جودت عبد الحميد	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	٨٠ : ٨٤	
٤٣٧	خمسة أيام بين الآثار الشعبية فى الصعيد .	محمود الطوخى عباس	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	٨٥ : ٩٢	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٣٨	الايقاع فى حروف الخط العربى	بهاتا شاديا	السابع	الثانية ـ أكتوبر ١٩٦٨	٩٦ : ٩٧	جولة الفنون الشعبية ، ترجم المقال : أحمد آدم محمد .
٤٣٩	فنوننا التشكيلية من خلال الأدب الشعبى	محمود السطوحى عباس	الثامن	الثالثة ـ يناير ١٩٦٩	٦٠ : ٦٥	
٤٤٠	المتحف الاثنوجرافى للجمعية المصرية	د. عثمان خيرت	الثامن	الثالثة ـ يناير ١٩٦٩	٦٦ : ٧٨	
٤٤١	التصوير الشعبى والخزف	د. جمال محرز	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٨ : ١٢	
٤٤٢	ألفية القاهرة	تحسين عبد الحى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	٩٢ : ٩٤	جولة الفنون الشعبية : عرض للبحوث التى قدمت فى ألفية القاهرة .
٤٤٣	القاهرة فى ألف عام .. الفنون الشعبية القاهرية عبر التاريخ	عبد الفتاح الديدى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	١٠٠ : ١٠٣	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب القاهرة فى ألف عام .
٤٤٤	الشعبية فى أعمال كمال خليفة	السيد عزمى	التاسع	الثالثة ـ يونية ١٩٦٩	١١٦ : ١٢٠	عالم الفنون الشعبية .
٤٤٥	قلة السبوع	د. عثمان خيرت	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	١٦ : ٣٠	
٤٤٦	رائد المعمار العربى	تحسين عبد الحى	العاشر	الثالثة ـ سبتمبر ١٩٦٩	٨٦ : ٩٠	جولة الفنون الشعبية : موضوع المقال حول الرائدية : د. حسن فتحى ، د. عثمان خيرت .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٤٧	فانوس رمضان	د. عثمان خيرت	حادي عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٣٣ : ٤١	
٤٤٨	محاولة لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية	محمود السطوحي عباس	حادي عشر	الثالثة ـ ديسمبر ١٩٦٩	٩١ : ٩٨	عالم الفنون الشعبية .
٤٤٩	الساحل الشمالي الغربي وتراثه الشعبي	د. عثمان خيرت	ثاني عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	١٤ : ٢٣	
٤٥٠	بعض أزياء العراق الشعبية	د. وليد الجادر	ثاني عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٤٨ : ٥٥	
٤٥١	الطبول وأصولها الاسطورية	أحمد آدم محمد	ثاني عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٥٦ : ٦١	
٤٥٢	مع المعرض الثاني للفنان سيد عزمي	تحسين عبد الحي	ثاني عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	٩٤ : ٩٥	جولة الفنون الشعبية .
٤٥٢	الأزياء الشعبية الفلسطينية	نمر سرحان	ثاني عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧٠	١٠٥ : ١١٤	عالم الفنون الشعبية .
٤٥٤	نخيل البلح ومكانته في الثقافة الشعبية .	د. عثمان خيرت	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	١٤ : ٢٥	
٤٥٥	الأزياء الشعبية في الكويت	حصة الرفاعي	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٦٤ : ٧٢	
٤٥٦	الحرف اليدوية وصناعاتنا الشعبية .	تحسين عبد الحي	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	٩٣ : ٩٤	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بمجلة التراث الشعبي العراقية ـ العدد ٨ ـ نيسان ١٩٧٠ .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٥٧	قارة أم صغير	جودت عبد الحميد يوسف	ثالث عشر	الرابعة ـ يونية ١٩٧٠	١١١ : ١١٤	جولة الفنون الشعبية : عرض للدراسة التى قام بهـا الباحث الانثروبولوجى « والتر كلاين » تحت عنوان : ملاحظات على شعب سيوة والجارة
٤٥٨	باقات عيد أحد السعف	د. عثمان خيرت	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	٢٢ : ٣٠	
٤٥٩	عروسة المولد	فؤاد بدوى	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١٠٨ : ١١٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « عروسة المولد » تأليف عبد الغنى النبوى الشال
٤٦٠	الخزف تعبير عن تراثنا العظيم	كمالداقى شاتوباديا	رابع عشر	الرابعة ـ سبتمبر ١٩٧٠	١١٣ : ١١٩	عالم الفنون الشعبية : ترجم المقال أحمد آدم محمد .
٤٦١	المتحف المفتوح بين متاحف الفولكلور والاثنولوجيا	عبد الحميد حواس	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٥٧ : ٦٣	
٤٦٢	لقاء مع الفنان سعد كامل	تحسين عبد الحى	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٧٤ : ٧٩	جولة الفنون الشعبية .
٤٦٣	فن زنوج الغابة : فن افريقي في الأمريكتين	عبد الواحد الامبابى	خامس عشر	الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠	٨٦ :٩١	عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب : « فن زنوج الغابة » للدكتور فيليب دارك .
٤٦٤	مدخل الى الفن الشعبى .	حسن سليمان	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٤٥ : ٥٢	جولو الفنون الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٦٥	الفنون الشعبية عند قدماء المصريين	وليم نظير	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٥٩ : ٦٧	
٤٦٦	الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة بين التسجيل والاستلهام	جودت عبد الحميد يوسف	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٦٨ : ٨١	
٤٦٧	لقاء مع الدكتور عبد الرزاق صدقى	تحسين عبد الحى	سادس عشر	الرابعة ـ مارس ١٩٧١	٩٤ : ٩٨	
٤٦٨	الفنون الشـــعبية فى مصر والخطة المقترحة لرعايتها والنهوض بها .	د. عبد الرازق صدقى	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٧ : ١٤	
٤٦٩	ملامح بعض مصاغنا الشعبى خلال العصور	على زين العابدين	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٤٢ : ٥٧	
٤٧٠	رموز الوشم عند البدو	ابراهيم محمد الفحام	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٦٥ : ٧٢	
٤٧١	الفنون الشعبية فى سيناء	تحسين عبد الحى	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	٩٦ : ٩٨	جولة الفنون الشعبية : عن مقال للدكتور عبد الحميد يونس بمجلة الهلال ـ يونيـة ١٩٦٧ ـ ويتناول الكاتب الأزياء والحلى فى سيناء .
٤٧٢	معرض الفنون الشعبية	تحسين عبد الحى	سابع عشر	الخامسة ـ يونية ١٩٧١	١٠٣ : ١٠٦	جولة الفنون الشعبية .
٤٧٣	الحلى الشعبية النوبية ورموزها	د. على زين العابدين	ثامن عشر	يناير ـ ١٩٨٧	٨٨ : ٩٢	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٧٤	حرفة السروجية عبر العصور	زينب عبد الفتاح صبرة	ثامن عشر	يناير – ١٩٨٧	٩٣ : ١٠٢	
٤٧٥	لعب الأطفال بين الاستيراد والاستلهام	وداد حامد طلبة	ثامن عشر	يناير – ١٩٨٧	١١٥ : ١٢٣	
٤٧٦	استبيان العمل الميدانى (الأزياء الشعبية)	صفوت كمال	تاسع عشر	ابريل – ١٩٨٧	٤٧ : ٥١	
٤٧٨	اسس تصميم رسوم الفارس والفرس فى الفن الشعبى وأصولها فى التراث الاسلامى	د. مصطفى الرزاز	تاسع عشر	ابريل – ١٩٨٧	٦٠ : ٧٥	
٤٧٩	خرط الخشب	عصمت احمد عوض	تاسع عشر	ابريل – ١٩٨٧	٧٦ : ٨٨	
٤٨٠	المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية .	أنور عبد العزيز مطر	تاسع عشر	ابريل – ١٩٨٧	١٢٧ –	جولة الفنون الشعبية : تلخيص لبرنامج المعرض .
٤٨١	معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة سيوه « آمون المصرية » .	مها محمد عبد الهادى	تاسع عشر	ابريل – ١٩٨٧	١٣٠ : ١٣٣	جولة الفنون الشعبية : عرض لمنتجات العرض الذى اقيم فى الفترة من (٢/٢١ – ١٩٨٧/٣/٥) .
٤٨٢	الخيامية	طارق صالح سعيد	عشرون	يولية – ١٩٨٧	٨٨ : ٩٥	
٤٨٣	الجمعية الأهلية للفنون الجميلة	عادل ندا	عشرون	يولية – ١٩٨٧	١٢٠ –	جولة الفنون الشعبية : حول الصالون السابع للجمعية .
٤٨٤	جداريات الحج	وداد حامد	عشرون	يولية – ١٩٨٧	١٢٩ : ١٣٠	جولة الفنون الشعبية .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٨٥	سعد الخادم ودوره في الفنون الشعبية التشكيلية .	د. عبد الحميد يونس	واحد وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٧	١٠ : ١٤	
٤٨٦	صناعة السلال والأطباق في النوبة	رضا شحاته ابو المجد	واحد وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٧	٨٥ : ٩٥	
٤٨٧	العمارة الشعبية في أعالى الصعيد	محمد حسين هلال	واحد وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٧	١٠٩ : ١١١	جولة الفنون الشعبية : تلخيص للمناقشات التى دارت حول عرض الشرائح الفيلمية لنماذج العمارة فى أعالى الصعيد الذى قدمته اللجنة الثقافية بنقابة التشكيليين .
٤٨٨	الفن التركى	محمد حسين هلال	واحد وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٧	١١٢ : ١١٦	جولة الفنون الشعبية : عرض للمؤتمر الدولى الثامن للفن التركى .
٤٨٩	السجاد اليدوى	بدون كاتب	واحد وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٧	١٢١ –	جولة الفنون الشعبية :مقال عن صناعة السجاد اليدوى بمنطقة سوق السلاح بالقلعة .
٤٩٠	حلمى التونى والتراث الشعبى	صبحى الشارونى	واحد وعشرون	أكتوبر – ١٩٨٧	١٢٢ –	جولة الفنون الشعبية مقال عن استلهام الفنان حلمى التونى للتراث الشعبى فى أعماله التشكيلية .
٤٩١	التجميل والأزياء الشعبية	احمد رشدى صالح	ثانى وعشرون	يناير – ١٩٨٨	٦٧ : ٧٨	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٩٢	العناصر الأساسية فى بنية الفنون الشعبية التشكيلية .	محمود النبوى الشال	ثانى وعشرون	يناير – ١٩٨٨	٧٩ : ٨٢	
٤٩٣	التيمسة الشعبية فى بينالى الاسكندرية	د. اسماعيل طه نجم	ثانى وعشرون	يناير – ١٩٨٨	٨٣ : ٨٦	
٤٩٤	الأزياء والتطريز فى الاردن	خالد الحمزة	ثانى وعشرون	يناير – ١٩٨٨	٨٧ : ٩١	
٤٩٥	افراح سيوة	سوسن عامر	ثانى وعشرون	يناير – ١٩٨٨	١٢٥ : ١٢٨	تتناول الكاتبة فى الجزء الأخير من المقال أزياء وحلى سيوة .
٤٩٦	حسن عبد الرحمن : فلاح من زاوية سلطان (بقال ومقاول وفنان)	عبد السلام الشريف	ثالث وعشرون	ابريل – ١٩٨٨	٦٣ : ٦٥	
٤٩٧	استبيان العمل الميدانى : الفخار	صفوت كمال	ثالث وعشرون	ابريل – ١٩٨٨	٦٦ : ٧٢	
٤٩٨	الفولكلور ومشكلة الخزف المصرى الحديث	د. هانى جابر	ثالث وعشرون	ابريل – ١٩٨٨	٧٣ : ٧٨	
٤٩٩	اول معرض للفنون الشعبية المصرية فى اسبانيا .	طلعت شاهين	ثالث وعشرون	ابريل – ١٩٨٨	١١٩ : ١٢١	جولة الفنون الشعبية : تلخيص للمعرض الذى اقيم فى صالة المعارض بمدريد عن الفنون الشعبية المصرية وقد ضم نماذجا من الملابس والحلى والأدوات ذات الاستخدام والآلات الشعبية الموسيقية .

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٥٠٠	استلهام التراث الشعبى فى الفن المصرى المعاصر •	منى نجم	ثالث وعشرون	ابريل – ١٩٨٨	١٢٢ : ١٢٣	جولة الفنون الشعبية : عن المعرض العام السنوى الثامن عشر للفنون التشكيلية •
٥٠١	مهرجان جذور نوبية الثانى للفنون التشكيلية والتراث النوبى	اسماعيل عبد الحافظ	ثالث وعشرون	ابريل – ١٩٨٨	١٢٤ :١٢٥	جولة الفنون الشعبية •
٥٠٢	الحياة الشعبية الأرمنية فى معرض الفنان ابراهام كوركينيان •	ابراهيم حلمى	ثالث وعشرون	ابريل – ١٩٨٨	١٣٥ : ١٣٨	جولة الفنون الشعبية •
٥٠٣	الأسس العامة الحاكمة فى تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية •	محمود النبوى الشال	رابع وعشرون	يولية – ١٩٨٨	٥١ : ٥٦	
٥٠٤	التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (١)	د• هانى جابر	رابع وعشرون	يولية – ١٩٨٨	٥٧ : ٦٨	
٥٠٥	صناعة السفن الكويتية	ابراهيم حمزة الشكرى	رابع وعشرون	يولية – ١٩٨٨	٦٩ : ٧٣	
٥٠٦	التراث الشعبى فى ثقافة الطفل	منى نجم	رابع وعشرون	يولية – ١٩٨٨	١٢٨ : ١٣٠	جولة الفنون الشعبية : عرض لأبحاث ندوة « أطفالنا والتراث » بالمجلس الأعلى للثقافة
٥٠٧	معرض الفنان الدكتور سليمان محمود	أ• ح	رابع وعشرون	يولية – ١٩٨٨	١٣٣ : ١٣٧	جولة الفنون الشعبية •
٥٠٨	التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (٢)	د• هانى جابر	خامس وعشرون	اكتوبر – ١٩٨٨	٥٣ : ٦٨	

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٥٠٩	« النجدى » استلهام التراث من خلال القيم الروحية .	كمال الجويلى	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	١١٧ : ١٢٠	جولة الفنون الشعبية .
٥١٠	معرض الفنانة سلوى عبد العزيز : تأملات العقل فى المكان .	هـ. ج	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	١٢١ : ١٢٢	جولة الفنون الشعبية .
٥١١	معرض الفنان سامى على حسـن : التعبير الفنى عندما يكون شعبيا يكون صادقا	هـ. ج	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	١٢٣ : ١٢٤	جولة الفنون الشعبية .
٥١٢	معرض الفنانة سوسن أبو النجا	هـ. ج	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	١٢٥ ـ	جولة الفنون الشعبية .
٥١٣	معرض الفنون التراثية فى المغرب	أ. ح	خامس وعشرون	أكتوبر ـ ١٩٨٨	١٣٤ : ١٣٦	جولة الفنون الشعبية .

فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين بالمجلة

من العدد ١ لسنة ١٩٦٥ إلى العدد ٢٥ لسنة ١٩٨٨

ابراهيم حلمى

انظر

حلمى ، ابراهيم

ابراهيم ، عدلى

ــ قصة حسن البصرى بين التراث الشفاهى والمدون ٠ ع ١٣ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ص ٥٨ : ٦٣ (حكاية) ٠

ــ دراسات الفولكلور فى روسيا ٠ ع ١٧ ــ س ٥ ــ ٧١ ــ ص ١١٣ : ١٢١ (فو ، ترجمة) ٠

ــ معاناة وارث ٠ ع ٢٣ ــ ٨٨ ــ ص ١٠٤ : ١١٠ (حكاية ، عرض) ٠

ابوزيد ، د٠ نصر

ــ الفوازير : وظيفتها وبناؤها اللغوى ٠ ع ١٨ ــ ٨٧ ــ ص ٦٠ : ٦٦ (فزورة)

احمد آدم محمــــد

انظر

آدم ، أحمد محمد

احمد رشدى صالح

انظر

صالح ، أحمد رشدى

د٠ احمد على اسماعيل

انظر

اسماعيل ، د٠ أحمد على

آدم ، احمد محمــــد

ــ الأغنية الشــــعبية فى تونس ٠ ع ١ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ١٣٥ : ١٣٦ (غن ، عرض) ٠

ــ فنوننا الشعبية ماضيها ومستقبلها ٠ ع ١ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ١٣٦ : ١٣٧ (تشكيل ، عرض) ٠

ــ الســــاس من فنون الرقص العربى ٠ ع ١ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ١٣٣ : ١٣٥ (رقص ، عرض) ٠

ــ ألوان من الرقص الافريقــــى ٠ ع ٢ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ١٣٣ : ١٣٤ (رقص ، عرض) ٠

ـ الرقص اليمنى ٠ ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٦ : ١٣٧ (رقص ، عرض)

ـ الطنطل زائر الخرافة فى الذهنيـــــة الشعبية ٠ ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٥ : ١٢٦ (عقائد ، عرض) ٠

ـ قصة الأدب الشعبى ورواد البحث فيه ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٥ : ١٢٦ (أدب ، عرض) ٠

ـ الرقص الشعبى ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٨٠ : ٨٧ (رقص ، عرض) ٠

ـ دفاع عن الرقص البلدى ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٩ (رقص ، عرض) ٠

ـ التقاليد بين بغـــداد وكركوك ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٧ : ١٢٨ (عاد ، عرض) ٠

ـ تقاليد الزواج والأعيـــاد عند الأرمن ٠ ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٨٣ (عاد ، عرض) ٠

ـ جحا بين الشرق والغرب ٠ ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٨١ : ٨٢ (حكاية ـ فكاهة ، عرض)

ـ الأغنية فى قرية سوراشترا الهندية ٠ ع ٥ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٩٦ : ٩٨ (غن ، عرض) ٠

ـ من الفنون الشعبية فى الصين : الموسيقى والغناء والرقص ٠ ع ٥ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١٩٨ : ١٠١ (رقص ـ غن ، ترجمة) ٠

ـ الأداكسية فى الفولكلور الافريقى ٠ ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٩٤ : ٩٥ (عاد ، عقد) ٠

ـ الجارية تودد ٠ ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٩٧ : ٩٨ (فزورة) ٠

ـ الأقنعة الافريقية ٠ ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٩٥ : ٩٦ (تشكيل ، عقد) ٠

ـ الايقاع فى حروف الخط العربى ٠ ع ٧ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٩٦ : ٩٧ (تشكيل ، ترجمة) ٠

ـ الأغنية الشعبية ليوهان جوتفريد هردر ٠ ع ٨ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ٩٠ : ٩١ (غن ، عرض) ٠

ـ ظواهر تمثيلية فى الأدب الشعبى ٠ ع ٨ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٩٢ : ٩٤ (سير ـ دراما ، عرض) ٠

ـ ألف رقصة ورقصـــة فى الســـودان ٠ ع ٨ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٩٤ (رقص ، عرض) ٠

ـ الموسيقى الشعبية ٠ ع ٨ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٧٩ : ٨٥ (موسيقى ، ترجمة) ٠

ـ العادات والتقاليد فى القاهرة كما يراها الدكتـور أحمـــد أمين وبعض المعاصرين ٠ ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٣٣ : ٣٩ (عاد) ٠

ـ الأساطير التى تفسر أصل النار · ع ١١ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٤٦ : ٥٧ (سطر) ·

ـ الطبول وأصولها الأسـطورية · ع ١٢ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٥٦ : ٦١ (موسيقى ـ تشكيلى ، عقد) ·

ـ الذهب ومكانته من التراث الشعبى · ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٥١ : ٥٧ (سير ـ حكاية ، عقد) ·

ـ الرقص الهندى : أصوله وقواعده · ع ١٤ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٦٢ : ٦٩ (رقص ، ترجمة) ·

ـ الخزف تعبير عن تراثنا القديم · ع ١٤ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ١١٣ : ١١٩ (تشكيل ، ترجمة) ·

ـ التفسير التاريخى للموسيقى الشعبية · ع ١٥ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٤٩ : ٥٦ (موسيقى) ·

ـ التمائم والأحجبة · ع ١٦ ـ س ٤ ـ ٧١ ـ ص ٥٣ : ٥٨ (عقد) ·

ـ الزار فى مصر وأصوله الافريقية · ع ١٧ ـ س ٥ ـ ٧١ ـ ص ٨٤ : ٩٤ (عقد ، ترجمة) ·

ـ الحكاية الشـعبية فى الأدب القـديم · ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ٩٤ : ١٠٢ (حكاية ، ترجمة) ·

ـ الحكاية الشعبية : عالميتها وأشـكالها · ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ٧٨ : ٨٤ (حكاية ، ترجمة) ·

ـ من الحكايات الشعبية المأثورة : ذو اللحيـة الزرقاء · ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٣٨ : (حكاية ، ترجمة ·

اسماعيل عبد الحافظ

انظر

عبد الحافظ ، اسماعيل

اسماعيل ، د· أحمد على

ـ الفيوم ·· الأرض ·· والنـاس · ع ١٦ ـ س ٤ ـ ٧١ ـ ص ٢٦ : ٣٢ (عاد) ·

الامبـابى ، عبد الواحـد

ـ الفولكلور الافريقى ومضـمونه الاجتماعى · ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ١٠٤ : ١٠٩ (فو ، عرض) ·

ـ المقاومة فى الفولكلور الافريقى · ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٧٤ : ٧٩ (سير ـ حكاية ، شعر) ·

ـ الحكايه في الفولكلور الافريقى ع ١١ ـ س ٣ ـ ٦٩ ص ٦٤ : ٦٩ (حكاية)

ـ الرقص الشعبى فى افريقيا وأهميته من الناحية الاجتماعية · ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ١٠٥ : ١١٠ (رقص) ·

ـ الشعر الشعبى فى يوغسلافيا · ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ١١٥ : ١٢١ (شعر) ·

ـ فن زنوج الغابة : فن افريقى فى الأمريكتين · ع ١٥ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٨٦ : ٩١ (موسيقى ـ رقص ـ تشكيل ، عرض) ·

ـ الطبلة السحرية : الحكاية الشعبية فى دول أفريقيا · ع ١٦ ـ س ٤ ـ ٧١ ـ ص ١٠٣ : ١٠٩ (حكاية ، عرض) ·

انتصار عبد الفتاح

انظر

عبد الفتاح ، انتصار

انس الوجود ، د· ثناء

ـ عبد الحميد يونس بين الظاهر بيبرس والهلالية · ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٣٠ : ٣٥ (سـيـر) ·

أنور ، محمد فكرى

ـ الأدب الشـعبى فى تونس · ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٩٨ : ١٠٢ (أدب ، عرض)

الأهوانى ، د· عبد العزيز

ـ الخيال الشعبى فى الأدب العربى · ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٧ : ٢٣ (أدب) ·

أوبى ، يوناو بيتر

ـ من الحكايات الشـعبية المأثورة : ذو اللحيـة الزرقاء · ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٤٨ : ٥٣ (حكاية) ·

باركلى ، تيريزا

ـ الاغنية الشعبية : خصائصها ووظائفها · ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٦٢ : ٦٧ (غنى) ·

البـارودى ، عبد الفتـاح

ـ الأوبرا فن شعبى · ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٤٩ : ٥٦ (دراما) ·

بدران ، جمـال

ـ الخلفية الاجتماعية للأعياد القاهرية · ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٤١ : ٤٩ (عاد) ·

بدوى ، فؤاد

- عروسة المولد . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٨ : ١١٢ (تشكيل - عاد) .

بروب ، فلاديمير

- مورفولوجيا الحكاية (١) . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٣١ : ٤٤ (حكاية) .
- مورفولوجيا الحكاية (٢) . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٦٠ : ٦٦ (حكاية) .

بسيونى ، قطب عبد العزيز

- الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١١٥ : ١١٨ (شعر ، عرض) .

تحسين عبد الحى

انظر

عبد الحى ، تحسين

توفيق ، حسن

- سيرة الأميرة ذات الهمة . ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠١ : ١٠٤ (سير ، عرض) .
- أشكال التعبير فى الأدب الشعبى . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٨ : ١٠٠ (أدب ، عرض) .
- الذئب فى حياتنا وتراثنا . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٣ : ١٠٧ (حكاية - مثل - عقد ، عرض) .
- القصص الشعبى فى السودان . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١١١ : ١١٢ (حكاية ، عرض) .
- الأغنية الشعبية . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ١١٠ : ١١٣ (غن ، عرض)

تومسون ، ستيث

- التأثيرات المصرية فى تراث الحكاية الشعبية العالمية . ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ٥٤ : ٥٩ (حكاية) .
- الحكاية الشعبية فى الأدب القديم . ع ١٩ - ٨٧ - ص ٩٤ : ١٠٢ (حكاية) .
- الحكاية الشعبية : عالميتها وأشكالها . ع ٢١ - ٨٧ - ص ٧٨ : ٨٤ (حكاية) .

جابر ، سمير

- الرقص الشعبى ونقطة الزوال . ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٠٩ : ١١٣ (رقص)

ـ احتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى · ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٢ : ١٢٣ (عاد)

جابر ، د· هانى

ـ الفولكلور ومشكلة الخزف المصرى · ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٧٣ : ٧٨ (تشكيل)

ـ التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (١) · ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ٥٧ : ٦٨ (تشكيل) ·

ـ التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (٢) ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٥٣ : ٦٨ (تشكيل) ·

جاد ، مصطفى شعبان

ـ الفارس المحارب فى مخطوطة عربية · ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ١١٠ : ١١٤ (عاد ، عرض) ·

ـ المشاريع الأربعة التى لم يكملها الدكتور عبد الحميد يونس · ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٣٦ : ٣٩ (أدب) ·

جامعـــة انديانـــا

ـ دراسات الفولكلور فى روسيا · ع ١٧ ـ س ٥ ـ ٧١ ـ ص ١١٣ : ١٢١ (فو) ·

جانسن ، وليم · هـ·

ـ الفولكلور التركى · ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٨٠ : ٨٥ (فو) ·

جبر ، اسماعيل

ـ اللابانية : نظام تحليل وتسجيل الحركة · ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١١٣ : ١١٦ (رقص ، عرض) ·

جن ، باتيسكومب

ـ أمثال شعبية من مصر القديمة · ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٥٧ : ٦٢ (مثل) ·

جودت عبد الحميد يوسف

انظر

يوسف ، جودت عبد الحميد

جوم ، سير جورج لورانس

ـ الأساطير والحكايات الشـــعبية · ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٥١ : ٥٩ (سطر) ·

الجوهرى ، د· محمد محمود

ـ التراث الشعبى المصرى فى المكتبـة الأوربية (الفولـــكلور المصرى) · ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٣٧ : ٥٠ (فو ، عرض) ·

ـ علم الفولكلور ·· محاولة لتعريفه · ع ١٤ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٨٠ : ٩٣ (فو) ·

– مصادر التراث الشعبي المصري : المؤلفات السحرية المنسوبة للبوني · ع ١٥ س ٤ – ٧٠ – ص ٢٥ : ٣٣ (عقد ، عرض) ·

– المشتغلون بالسحر في مجتمع اليوم · ع ١٩ – ٨٧ – ص ١٧ : ٢٧ (عقد)

الجويلي ، جمال

– « النجدى » استلهام التراث من خلال القيم الروحية · ع ٢٥ – ٨٨ ص ١١٧ : ١٢٠ (تشكيل) ·

الجيار ، د· مدحت

– احتفالية العزاء · ع ٢٠ – ٨٧ – ص ٩٦ : ١٠٣ (دراما) ·

حاتم ، د· عبد القادر

– هذه المجلة · ع ١ – س ١ – ٦٥ – ص ٣ : ٥ ·

الحادر ، د· وليد

– بعض أزياء العراق الشعبية · ع ١٢ – س ٤ – ٧٠ – ص ٤٨ : ٥٥ (تشكل)

الحجاجي ، د· شمس الدين

– الزير سالم بين السيرة والمسرح · ع ٧ – س ٢ – ٦٨ – ص ٥٨ : ٦٤ (سير – دراما) ·

حجازى ، د· محمود فهمي

– علم المأثورات الشعبية الألمانية فى طور نشأته · ع ٤ – س ١ – ٦٧ – ص ١٦ : ٢١ (فو) ·

– أطالس المأثورات الشعبية · ع ٥ – س ٢ – ٦٨ – ص ١٢ : ٢٥ (فو) ·

– اتجاهات الباحثين فى الحكاية الخرافية · ع ٦ – س ٢ – ٦٨ – ص ٩٧ : ٩٨ (حكاية) ·

– المنهج التاريخى فى علم المأثورات الشعبية · ع ٧ – س ٢ – ٦٨ – ص ٩ : ١٧ (فو) ·

– اتجاهات البحث فى الأغنية الشعبية · ع ١٣ – س ٤ – ٧٠ – ص ٣٤ : ٤١ (غن) ·

حسن توفيق

انظر

توفيق ، حسن

حسن سليمان

انظر

سليمان ، حسن

حسنين ، د· فؤاد علي

– العجوز الشمطاء (قصة واقعية من الأدب الشعبي باللغة السواحلية) ع ٤ – ص ١ – ٦٧ – ص ٣٠ : ٤١ (حكاية ، ترجمة) ·

– لعيب المنار الحديث أو حرب العجم · ع ٦ – س ٢ – ٦٨ – ص ٣٧ : ٤٤ ·

حسنين ، مصطفى ابراهيم

ـ الروح الشعبى فى معارض الفن التشكيلى . ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٦ : ١٤٧ .

حسين ، د. كمال الدين

ـ المقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها فى الأدب المعاصر (مسرح نجيب سرور) ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ١٥ : ٢٧ (دراما ـ عقد) .

ـ الطب الشعبى فى تشيكوسلوفاكيا . ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ١١٤ : ١١٦ (طب) .

الحفنى ، د. محمود أحمد

ـ مصادر آلاتنا الموسيقية . ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٦٩ : ٧٥ . (موسيقى) .

ـ آلاتنا الموسيقية . ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٥٧ : ٦١ (موسيقى) .

ـ الرباب العربى الشعبى أصل الآلات الوترية . ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٨٨ : ٩٦ (موسيقى) .

ـ الصنج السمسمية الشعبية .. أقدم الوتريات فى العالم . ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٤٨ : ٥٣ (موسيقى) .

ـ الموسيقى والأغانى الشعبية بمصر فى ١٠٠٠ عام . ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ١٣ : ١٧ (موسيقى ـ غن) .

ـ رمضان وأغانيه الشعبية . ع ١١ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٢٦ : ٣٢ (موسيقى ـ غن) .

ـ الناحية الشعبية فى مؤتمرى الموسيقى العربية الذين عقدا بالقاهرة فى مارس ١٩٣٢ ـ وديسمبر ١٩٦٩ . ع ١٢ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٩ : ١٣ (موسيقى) .

ـ الموسيقى الشعبية فى النوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة . ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٩ : ١٣ (موسيقى ـ غن) .

ـ موسيقى القاهرة فى ألف عام . ع ١٦ ـ س ٤ ـ ٧١ ـ ص ٨ : ١٧ (موسيقى) .

حلمى ، ابراهيم

ـ الحياة الشعبية الأرمنية فى معرض الفنان ابراهام كوركينيان . ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٤ : ١٢٥ (تشكيل) .

ـ سيدنا الخضر فى الابداع الثقافى الشعبى . ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٨٩ : ١٠٣ (حكاية ـ عقد) .

ـ أول زفاف عالمى فى أحضان الريف المصرى ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ١٣١ : ١٣٢ (عاد) .

ـ المأثورات الشعبية فى أفلام مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثانى عشر ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٦ : ١٣٣ .

الحمزة ، خالد

ـ الأزياء والتطريز فى الاردن . ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ٨٧ : ٩١ (تشكيل) .

حمزة ، مصطفى

- الفولكلور الشعرى الروسى ع ١٥ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ص ٩٢ : ٩٨ (شعر ــ عاد ــ دراما ــ غن ــ عرض) .
- طقوس الزفاف وأغانيه فى الفولكلور الشعرى الروسى ع ١٦ ــ س ٤ ــ ٧١ ــ ص ١٢٧ : ١٣٢ (شعر ــ غن ، عاد) .

حنا ، توفيق

- يا ليل يا عين ع ١٩ ــ ٨٧ ــ ص ٨٩ : ٩٣ (شعر ــ حكاية) .
- ليالى الصعيد الملاح . ع ٢٢ ــ ٨٨ ــ ص ٢٤ : ٣٥ (شعر ــ غن) .

حنين ، فايقة

- فلسفة المثل الشعبى ع ٨ ــ س ٣ ــ ٦٩ ــ ص ١٠٥ : ١٠٧ (مثل ، عرض) .

حواس ، عبد الحميد

- حاجتنا الى أرشيف فولكلورى ع ٣ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ٣٦ : ٤١ (فو) .
- محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية ع ٤ ــ س ١ ــ ص ٤٢ : ٤٧ (فو) .
- الدراسات الفولكلورية فى رومانيا ع ٨ ــ س ٢ ــ ٦٩ ــ ص ٤١ : ٥٣ (فو) .
- عرض نشاط جمعية التراث الشعبى . ع ٨ ــ س ٢ ــ ٦٩ ــ ص ١٠٨ : ١١١ (فو ، عرض) .
- الفولكلور التركى ع ١٠ ــ س ٣ ــ ٦٩ ــ ص ٨٠ : ٨٥ (فو ، ترجمة) .
- ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة البحيرة ع ١٢ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ص ٦٢ : ٨٥ (فو) .
- المتحف المفتوح بين متاحف الفولكلور والاثنولوجيا ع ١٥ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ص ٥٧ : ٦٣ (تشكيل) .
- مورفولوجيا الحكاية (١) ع ٢٠ ــ ٨٧ ــ ص ٣١ : ٤٤ (حكاية ، ترجمة) .
- مورفولوجيا الحكاية (٢) ع ٢٢ ــ ٨٨ ــ ص ٦٠ : ٦٦ (حكاية ، ترجمة) .
- « ندوة » علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى فى الجنادية ع ٢٣ ــ ٨٨ ــ ص ١٢٦ : ١٣١ (حكاية ، عرض) .

الخادم ، سعد

- الأزياء الشعبية ع ٢ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ٨٢ : ٨٨ (تشكيل) .
- أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الافريقية ع ٣ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ٦٨ : ٧٢ (تشكيل) .
- الحرز الشعبى والعقائد المرتبطة به ٦٤ ــ س ٢ ــ ٦٨ ــ ص ٤٥ : ٥٤ (تشكيل ــ عقد) .

خضر ، عمر عثمان

- حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان ع ١ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ١٢٥ : ١٢٨ (حكاية) .

ـ سوكا والطيور البيضاء ع ٧ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٥١ : ٥٧ (حكاية) ٠
ـ التأثيرات المصرية فى تراث الحكايات الشعبية العالمية ٠ ع ٨ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ٥٤ : ٥٩ (حكاية ، ترجمة) ٠
ـ الغيلان فى الحكايات النوبية ٠ ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٦٧ : ٧٤ (حكاية) ٠

خليفة ، د٠ محمود حسن

ـ الدلالات التاريخية والاسطورية لشخصية انكيدو فى ملحمة جلجامش ٠ ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ٣٩ : ٥٠ (سير) ٠

خورشيد ، ابراهيم زكى

من روائع السير الشعبية : سيرة عنترة ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٣١ : ٣٦ (سير ، ترجمة) ٠

خورشيد ، فاروق

ـ الفكاهة والمواقف الفكاهية فى الأدب الشعبى ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ٢٤ : ٣٠ (فكاهة) ٠
ـ ارم ذات العماد ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ٧ : ١٦ (حكاية) ٠
ـ الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ٣٢ : ٣٨ (سير) ٠
ـ معجم الفولكلور للدكتور عبد الحميد يونس ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٢٣ : ٢٩ (فو) ٠

خوكان ، موهان

ـ الرقص الهندى : أصوله وقواعده ع ١٤ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٦٢ : ٧٩ (رقص) ٠

الخولى ، سمحة

ـ جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨) ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٩٢ : ٩٦ (موسيقى) ٠

خيرت ، د٠ عثمان

ـ الزى والزينة فى سيوة ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٨ : ١٣٢ (تشكيل)
ـ الفن الشعبى فى الوادى الجديد ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١١٤ : ١٢٥ (تشكيل) ٠
ـ الزى والزينة فى سيناء ع ٥ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٧٨ : ٨٥ (تشكيل) ٠
ـ المعرض الدائم للفنون الشعبية فى وكالة الغورى ٠ ع ٦ ـ س ٦٨ ـ ص ٦١ : ٨٤ (تشكيل) ٠
ـ الفن الشعبى فى الواحات البحرية ٠ ع ٧ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٦٥ : ٧٩ (تشكيل) ٠
ـ المتحف الاثنوجرافى للجمعية المصرية ع ٨ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ٦٦ : ٧٨ (تشكيل) ٠
ـ قلة السبوع ٠ ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٢٦ : ٣٠ (تشكيل ـ عاد) ٠
ـ فانوس رمضان ٠ ع ١١ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٣٣ : ٤١ (تشكيل) ٠

ـ الســاحل الشــمالى الغربى وتراثه الشـعبى · ع ١٢ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ١٤ : ٢٣ (تشكيل ـ عاد) ·

ـ نخيل البلح ومكانته فى الثقـافة الشـعبية · ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ص ١٤ : ٢٥ (تشكيل ـ طب ، عاد) ·

ـ باقات عيد أحـد السـعف · ع ١٤ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٢٢ : ٣٠ (تشكيل ـ عاد) ·

ـ قلائد الفل والياسمين · ع ١٥ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٨ : ١٠ (عاد) ·

داود ، عبد الغنى

ـ الدربكة والتجريب بحثـا عن مسرح شـعبى مصرى ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٣ : ١٢٥ (دراما ـ موسيقى) ·

الديدى ، عبد الفتاح

ـ القاهرة فى ألف عام ·· الفنون الشعبية القاهرية عبر التاريخ · ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ١٠٠ : ١٠٣ (تشكيل ـ عرض) ·

ذهنى ، د· محمود

ـ سيرة عنترة وسماتها القصصية · ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٩ : ١٣ (سير) ·

ـ فى البحث عن السندباد ، ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ١١٤ : ١١٩ (حـكاية ، عرض) ·

ـ بين الأدب الشـعبى وأدب الطفـل · ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ٢٧ : ٣٢ (حكاية ـ أدب) ·

ـ الأدب الشعبى العربى (التعريف وبالمصطلح) ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ٩ : ١٥ (أدب) ·

الراوى ، صلاح

ـ نصوص شعبية ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ٥٠ : ٥٩ (شعر) ·

رجب ، د· مصطفى

ـ حكاية أولها كدب وآخرها كدب · ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٥٤ : ٥٦ (حكاية) ·

الرزاز ، د· مصطفى

ـ أسس تصميم رسوم الفارس والفرس فى الفن الشعبى وأصولها فى التراث الاسلامى ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ٦٠ : ٧٥ (تشكيل) ·

رزق ، محمد طلبة

ـ سيناء عاداتها وتقاليدها · ع ٥ ـ س ٢ ـ ص ٨٦ : ٩٥ (عاد) ·

الرفاعى ، د· حصة

ـ الأزياء الشـعبية فى الكويت ـ ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٦٤ : ٧٢ (تشكيل) ·

رفعت ، عبد العزيز

ـ نصوص من الموال · ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ١٣٠ (شعر) ·

ـ الطب الشعبى فى قرية « اعطو الوقف » . ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ٣٨ : ٤٦ (طب) .

ـ سبع حكايات من الف ليلة وليـــلة ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ١٣٣ (حكاية . عرض) .

ـ من فن الموال . ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١٣١ (شعر) .

ـ الشاطر حسن على مسرح وكالة الغورى ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١١٧ : ١١٩ (دراما) .

ـ قصة سيدى الغريب : اضاءة على جوانب النص . ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ٦٨ : ٧٧ (حكاية) .

ـ الوفاء للنيل « الندوة العلمية » ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ١١٧ : ١٢٠ (عاد ، عرض) .

ـ الوقوع فى دائرة السحر : ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الانجليزى . ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ١١٧ : ١٢١ (حكاية ، عرض) .

ـ من فن الموال . ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ٤٨ (شعر) .

ـ الأمثال الكويتية المقارنة . ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٠ : ١٢٤ (مثـــل ، عرض) .

ـ الوفاء للنيل « الندوة العلميـــــة » . ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ١٠٩ : ١١٣ (عاد ، عرض) .

زغلول ، سامى

ـ أسلوب الرقص الشعبى . ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٢٣ : ٢٨ (رقص) .

الزوابى ، العربى

ـ المهرجان الدولى للفنون الشعبية فى قرطاج . ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ١٣٢ : ١٣٤ (رقص) .

سالم ، د. نبيلة ابراهيم

ـ اللغز فى الأدب الشعبى . ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٣٠ : ٣٧ (فزورة) .

ـ المرأة فى الحكايات والخرافات الشعبية . ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٤ : ٢٥ (حكاية) .

ـ التراث الشعبى وعصر التكنولوجيا . ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٨ : ١٥ (فو) .

ـ مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوربا . ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١٥ : ٢٢ (فو) .

ـ الدراسات الشعبية فى فنلندا . ع ٧ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٢٨ : ٣٧ (فو)

ـ أمنا الكبرى . ع ٨ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ١٩ : ٢٨ (حكاية) .

ـ هيلما جرانكفست والتراث الشعبى الفلسطينى . ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٥٨ : ٦٦ (فو) .

- الرجل الذى هبط من السماء · ع ١١ – س ٣ – ٦٩ – ص ٦ : ١٢ (فو)
- الدراسات الشعبية الأمريكية بين القوى التقدمية والقوى الرجعية · ع ١٢ – س ٤ – ٧٠ – ص ٢٤ : ٣١ (فو ، عرض) ·
- منشد الشعب ع ١٣ – س ٤ – ٧٠ – ص ٢٦ : ٣٣ (سير – موال – حكاية) ·
- مالينوفسكي وأثره فى دراسة حياة الشعوب · ع ١٤ – س ٤ – ٧٠ – ص ٣١ : ٣٧ (عاد) ·
- أحلام فى النهار : قصص أسطورى عربى · ع ١٥ – س ٤ – ٧٠ – ص ٨٤ : ٨٥ (حكاية – سطر ، عرض) ·
- الفولكلور فى التراث العربى · ع ١٧ – س ٥ – ٧١ – ص ٢١ : ٣١ (فو) ·

السامرائى ، عامر رشيد

- الشعر الشعبى فى العراق « المباراه » · ع ١١ – س ٣ – ٦٩ – ص ٥٨ : ٦٣ (شعر) ·

سرحان ، نمر

- الأزياء الشعبية الفلسطينية ع ١٢ – س ٤ – ٧٠ – ص ١٠٥ : ١١٤ (تشكيل) ·

سرحان ، د. سمير

- هذه المجلة ع ١٨ – ٨٧ – ص ٣ ·

السطوحى ، محمود عباس

- فنوننا التشكيلية من خلال الأدب الشعبى · ع ٨ – س ٢ – ٦٩ – ص ٦٠ : ٦٥ (تشكيل – أدب) ·
- محاولة لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية · ع ١٠ – س ٣ – ٦٩ – ص ٩١ : ٩٨ (تشكيل) ·

سعيد ، طارق صالح

- الخيامية · ع ٢٠ – ٨٧ – ص ٨٨ : ٩٥ (تشكيل) ·

سلجمان ، برندا

- الزار فى مصر وأصوله الافريقية · ع ١٧ – س ٥ – ٧١ – ص ٨٤ : ٩٤ (عقد) ·

سليمان ، حسن

- مدخل الى الفن الشعبى · ع ١٦ – س ٤ – ٧١ – ص ٤٥ : ٥٢ (تشكيل) ·

سليمان ، فوزى

- كتاب من تونس : الأغنية التونسية ع ١٢ – س ٤ – ٧٠ – ص ١٠٠ : ١٠٤ (غن ، عرض) ·

سمعان ، فوزى

- حكايات الجان ع ١٦ – س ٤ – ٧١ – ص ٨٢ : ٩٣ (حكاية ، ترجمة) ·

سهير فهمي

انظر

فهمي ، سهير

سويف ، د. مصطفى

ـ « الشخصية في الحضارة » : علم النفس والفنون الشعبية . ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٢٦ : ٣٥ (فو) .

شاتوباديا ، كمالداقي

ـ الخزف تعبير عن تراثنا العظيم . ع ١٤ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ١١٣ : ١١٩ (تشكيل) .

شاديا ، بهاتا

ـ الايقاع في حروف الخط العربي . ع ٧ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٩٦ : ٩٧ (تشكيل) .

الشاروني ، صبحي

ـ حلمي التوني والتراث الشعبي ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٢ (تشكيل) .

الشال ، محمود النبوي

ـ العناصر الأساسية في بنية الفنون الشعبية التشكيلية . ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ٧٩ : ٨٢ (تشكيل) .

ـ الأسس العامة الحاكمة في تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية . ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ٥١ : ٥٦ (تشكيل) .

الشامي ، د. حسن

ـ نظم فهرست القصص الشعبي « الحلقة الأولى ـ فهرست الطراز » ٨٤ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ٢٩ : ٤٠ (حكاية) .

ـ فهرسة القصص الشعبي : فهرست الموتيفة . ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٨١ : ٩٠ (حكاية) .

شحاته ، حازم عبد الفتاح

ـ الايقاع في الموال (مناقشة المفهوم السائد) ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ٥٢ : ٥٩ (شعر) .

شحاتة ، رضا أبو المجد

ـ صناعة السلال والأطباق في النوبة . ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ٨٥ ـ ٩٥ (تشكيل) .

الشريف ، حسين علي

ـ الرمز في الفن الشعبي التشكيلي ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٩٦ : ١٠١ (تشكيل) .

الشريف ، عبد السلام

ـ زهرات الحرانية في متحف اللوفر . ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٨٩ : ٩٥ (تشكيل) .

ـ التجميل والأزياء الشعبية ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ٦٧ : ٧٨ (تشكيل) ٠

ـ المسرح الشعبى ٠ ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٧ : ١٤ (دراما) ٠

ـ الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك ٠ ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ٧٤ : ٨٦ (رقص ـ غن) ٠

صبرة ، زينب عبد الفتاح

ـ حرفة السروجيـــة عبر العصـــور ٠ ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ٩٣ : ١٠٢ (تشكيل) ٠

صدقى ، د٠ عبد الرزاق

ـ الفنون الشعبية فى مصر والخطة المقترحة لرعايتها والنهوض بها ٠ ع ١٧ ـ س ٥ ـ ٧١ ـ ص ٧ : ١٤ (تشكيل) ٠

صفوت كمال

انظر :

كمال ، صفوت

صليحة ، أحمد

ـ أمثال شعبية من مصر القديمة ٠ ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٥٧ : ٦٢ (مثل ، ترجمة) ٠

ـ الفرعون والساحر ٠ ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٦٩ ـ ٧٧ (حكاية) ٠

الصياد ، د٠ محمد محمود

ـ النوبة والنوبيون ٠ ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٨٨ : ٩٩ (عاد) ٠

ـ هذا الوادى الجديد .. الأرض والناس ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٠١ : ١١٣ (عاد ـ تشكيل) ٠

طارق صالح سعيد

انظر :

سعيد ، طارق صالح

طلبة ، وداد حامد

ـ لعب الأطفال بين الاستيراد والاستلهام ٠ ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ١١٥ : ١٢٣ (تشكيل) ٠

ـ جداريات الحج ٠ ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٩ : ١٣٠ (تشكيل) ٠

العابدين ، د٠ على زين

ـ ملامح بعض مصاغنا الشعبى خلال العصور ٠ ع ١٧ ـ س ٥ ـ ٧١ ـ ص ٤٢ : ٥٧ (تشكيل) ٠

ـ الحلى الشـــعبية النوبيـــة ورموزها ٠ ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ٨٨ : ٩٢ (تشكيل) ٠

العادلى ، صابر

ـ ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة البحيرة ٠ ع ١٢ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٦٢ : ٨٥ (تشكيل) ٠

عبد الغنى ، يسرى

ــ ســيرة عنترة العبسى بين الواقع والأدب الشــعبى ٠ ع ٢٢ ــ ٨٨ ــ ص ١١٠ : ١١٦ (سير) ٠

عبد الفتاح ، انتصار

ــ الدربكة : دراسة الآلات الشعبية المصرية ٠ ع ٢٢ ــ ٨٨ ــ ص ٩٢ : ١٠١ (موسيقى) ٠

عبد الفتاح ، محمد عبد الوهاب

ــ الألحان الشعبية وتربية الطفل موسيقيا ٠ ع ٢٠ ــ ٨٧ ــ ص ٦٦ : ٧٨ (موسيقى) ٠

ــ الفنان الأستاذ جمال عبد الرحيم رائد مدرسة استلهام عناصر الفولكلور المصرى فى الموسيقى العربية ٠ ع ٢٥ ــ ٨٨ ــ ص ٩٧ : ١٠٦ (موسيقى) ٠

عبد اللطيف ، محمد فهمى

ــ اليمن فى قصصنا الشعبى ع ١ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ٣٩ : ٤٥ (حكاية) ٠

ــ الحدوتة والحكاية فى التراث الشعبى ٠ ع ٩ ــ س ٣ ــ ٦٩ ــ ص ٧٥ : ٨٠ (حكاية) ٠

ــ كلام عن الحدوتة والحكاية ٠ ع ١١ ــ س ٣ ــ ٦٩ ــ ص ٤٢ : ٤٥ (حكاية)

عبد الهادى ، مها محمد

ــ معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة سيوة « آمون المصرية » ع ١٩ ــ ٨٧ ص ١٣٠ : ١٣٣ (تشكيل) ٠

عثمان ، احمد

ــ فى عادات وتقاليد الاغريق ٠ ع ٧ ــ س ٢ ــ ٦٨ ــ ص ٤٣ : ٥٠ (عاد) ٠

عثمان ، د٠ شوقى عبد القوى

ــ الطفل واحتفالات مصر وأعيادها قبل الحكم العثمانى ٠ ع ١٨ ــ ٨٧ ــ ص ١٠٣ : ١١٤ (عاد) ٠

ــ السقاءون ٠ ع ٢٣ ــ ٨٨ ــ ص ٢٨ : ٣٥ (عاد) ٠

عدلى محمد ابراهيم

انظر :

ابراهيم ، عدلى محمد

عزمى ، السيد

ــ الشعبية فى أعمال كمال خليفة ٠ ع ٩ ــ س ٣ ــ ٦٩ ــ ص ١١٦ : ١٢٠ (تشكيل) ٠

عصفور ، د٠ جابر

ــ الخيال البدائى ع ١٣ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ٧٠ ــ ص ٧٣ : ٨٩ (غن ــ عقد) ٠

عصمت أحمد عوض

انظر :

عوض ، عصمت أحمد

فؤاد ، د٠ نعمات احمد

ـ النيل فى الأدب الشعبى ٠ ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٢٤ : ٣١ (أدب) ٠

فورود ، استيفان

ـ المجريون في النوبة ٠ ع ٧ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٣٨ : ٤٢ (عاد) ٠

فوزى سليمان

انظر :

سليمان ، فوزى

قاسم ، د٠ قاسم عبده

ـ الشخصيات التاريخية فى سيرة الظـــاهر بيبرس ٠ ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ٢١ : ٣٥ (سير) ٠

ـ نهر النيل فى الأساطير العربية ٠ ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ٥٧ : ٦٧ (سطر) ٠

ـ الأدب الشعبى والحياة الفكرية للشـــعوب ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ١٦ : ٢٤ (أدب ـ سير) ٠

القلماوى ، د٠ سهير

ـ الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية ٠ ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١١ : ١٦ (فو ـ أدب) ٠

قنديل ، ماجدة احمد

ـ دراسة المدائح النبوية ٠ ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٤٠ : ٤٤ (موسيقى) ٠

كراب ، الكسندر هجرتى

ـ علم الفولكلور ٠ ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٩٩ : ١٠٠ (فو) ٠

الكعاك ، عثمان

ـ الدراسات الفولكلورية بالمغرب ٠ ع ٥ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٢٦ : ٣٦ (فو) ٠

كمال الدين حسين

انظر :

حسين ، كمال الدين

كمال ، صفوت

ـ أفراح النوبة ٠ ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٠٠ : ١٢٤ (عاد ـ شعر) ٠

ـ الحكاية الشعبية وأهمية دراستها ٠ ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٣٨ : ٤٨ (حكاية) ٠

ـ جمع العناصر الشعبية ٠ ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٨٥ : ٩٢ (فو) ٠

ـ المأثورات الشعبية علم وفن ٠ ع ٨ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ٨ : ١٨ (فو) ٠

ـ الزواج ومناهج دراسته كظاهرة فولكلورية ٠ ع ١١ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ١٩ : ٢٥ (عاد) ٠

- استلهام عناصر من الفولكلور · ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١ : ٢٠ (فو) ·
- استبيان العمل الميدانى (الأزياء الشعبية) · ع ١٩ - ٨٧ - ص ٤٧ : ٥١ (تشكيل) ·
- العمل كقيمة انسانية فى الأمثال الشعبية المصرية · ع ٢١ - ٨٧ - ص ٤٨ : ٥٧ (مثل) ·
- استبيان العمل الميدانى (الفخار) · ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٦٦ : ٧٢ (تشكيل) ·
- الفنون الشعبية فى جنوب سيناء · ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١٢٥ : ١٢٧ (فو) ·
- الحكايات الشعبية فى مجال أدب الأطفال · ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٧٨ : ٩١ (حكاية) ·

الكنيسى ، حمدى

- مختارات من محلات شاهد · ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١٠٧ : ١١٠ (شعر ، عرض) ·
- العادات والتقاليد العامية فى سامراء · ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٦ : ٩٩ (عاد ، عرض) ·

لويد ، ألبرت لانكستر

- الموسيقى الشعبية · ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ٧٩ : ٨٥ (موسيقى) ·

ليلاناتكا ، سريماتى

- من الفنون الشعبية فى الصين : الموسيقى والغناء والرقص · ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٩٨ : ١٠١ (رقص - غن) ·

ماهر صالح محمد

انظر :

محمد ، ماهر صالح

المحـــرر

- ملحمة أسوان · ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٤٢ : ٥٦ (سير) ·

محرز ، د· جمال

- التصوير الشعبى والخزف · ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨ : ١٢ (تشكيل)

محمد أحمد يوسف

انظر :

يوسف ، محمد أحمد

د· محمد حسن خليفة

انظر :

خليفة ، د· محمد حسن

محمد عبد السلام

انظر :

عبد السلام ، محمد

محمد عبد الوهاب عبد الفتاح

انظـر :

عبد الفتاح ، محمد عبد الوهاب

محمد فكرى أنور

انظر :

أنور ، محمد فكرى

محمد ، ماهر صالح

ـ الفروسيه ورقص الخيل ٠ ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٦٨ : ٨١ (رقص) ٠

ـ ألعـــاب الأطفـــال واغانيهم ٠ ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٥٤ : ٦٩ (رقص ـ غن) ٠

المرزوقى ، محمد

ـ الشعر الشعبى فى تونس ٠ ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٧ : ٢٩ (شعر) ٠

ـ الغزل فى الشعر الشعبى التونسى ٠ ع ١٦ ـ س ٤ ـ ٧١ ـ ص ١١٤ : ١٢٦ (شعر) ٠

مرسى ، د٠ أحمد على

ـ الأمثال البغدادية ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٤٠ : ١٤٢ (مثل ، عرض) ٠

ـ قدماء الانجليز وملحمة بيولف ٠ ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٤٣ : ١٤٦ (سير ، عرض) ٠

ـ حمزة العرب ٠ ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٨ : ١٤٠ (حكاية ، عرض) ٠

ـ معجم اللغة العامية البغدادية ٠ ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٤٣ : ١٤٦ (أدب ، عرض) ٠

ـ الفولكلور ما هو ٠ ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٨ : ١٤٢ (فو ، عرض) ٠

ـ من الشعر العـــامى « المذيل » ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٢ : ١٣٣ (شعر ، عرض) ٠

ـ الأصالة فى الشعر الشعبى العراقى ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٤ : ١٣٥ (شعر ، عرض) ٠

ـ الأمثال فى قلب الجزيرة العربية ٠ ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٠ : ١٣٢ (مثل ، عرض) ٠

ـ الوان من الفن الشعبى ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٩٠ : ٩٢ (حكاية ـ غن ، عرض) ٠

ـ مباحثات فى الأدب الشعبى ٠ ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٨٨ : ٩٠ (أدب ، عرض) ٠

ـ خيال الظل ٠ ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٨٤ : ٨٧ (دراما ، عرض) ٠

ـ المأثورات الشعبية والالهام الفنى ٠ ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٢٢ : ٢٩ (شعر) ٠

ـ الأغنية الشعبية موسيقاها وعلاقتها بالكلمات ٠ ع ٥ ـ س ٢ ـ ٦٨ (غن)

- أضواء على السير الشعبيه · ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٢ : ١٠٧ (سير ، عرض) ·
- الايمان البغدادية · ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٧ : ١١٠ (عاد ، عرض) .
- المدخل الى علم الفولكلور · ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١١٠ : ١١٢ (فو ، عرض) ·
- دراسات في التراث الشعبي في مصر ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٨ : ٢٧ (غن ، عرض) ·
- الحكاية الشعبية · ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٨ : ١٠٢ (حكاية ، عرض) ·
- ألف ليله وليلة · ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٣ : ١٠٥ (حكاية ، عرض) ·
- مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي · ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٦ : ١٠٩ (فو ، عرض) ·
- الفولكلور في بغداد · ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٩٥ : ٩٨ (فو ، عرض) ·
- الألعاب الشعبية لصبيان سامراء · ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٩٨ : ١٠٠ (رقص ، عرض) ·
- القاهرة فى الأغنية الشعبية ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٨ : ٢٣ (غن) ·
- الأساطير والحكايات الشعبية · ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٥١ : ٥٩ (سطر ، ترجمة) ·
- الفولكلور وثقافة المجتمع (١) ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٤٢ : ٥٠ (فو) ·
- الفولكلور وثقافة المجتمع (٢) ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ٥ : ١١ (فو) ·
- الفولكلور وثقافة المجتمع (٣) ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٣٤ : ٤١ (فو) ·
- المأثورات الشعبية فى الفيوم · ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٣٢ : ٤٤ (فو).
- الزمان والانسان فى الأدب الشعبى المصرى · ع ١٨ - ٨٧ - ص ٦٧ : ٨٧ (أدب) ·
- حول المأثورات الشعبية : قضية للمناقشة · ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٠ : ١٦ (فو) ·

الأدب الشعبى العربى : المصطلح

- الى خلف مامتشى · ع ٢٥ - ٨٨ - ص ١٢ : ٢٢ (سير) ·

مروان ، د· منيرة عبد المنعم

- الموت فى الفكر الافريقى · ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٤٥ : ٥٢ (فو) ·

المزوغى ، عمر بلعيد

- عروس الريف : بحث عن بعض مظاهر الفولكلور فى الجمهورية العربية الليبية · ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٥٨ : ٦٤ (عاد - غن) ·

مصطفى ابراهيم حسنين

انظر :

حسنين ، مصطفى ابراهيم

مصطفى شعبان جاد

انظر :

جاد ، مصطفى شعبان

مطر ، أنور عبد العزيز

– المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصريه للفنون الشعبية · ع ١٩ – ٨٧ – ص ١٢٧ (تشكيل) ·

منير ، فكرى

– متحف الفنون الشعبية ببوخارست · ع ٦ – س ٢ – ٦٨ – ص ١١٣ : ١١٦ (تشكيل) ·

– أخبار الفنون الشعبية ، أول جمعية للتراث الشعبى · ع ٧ – س ٢ – ٦٨ – ص ١١٠ : ١١٤ (حكاية – موسيقى ، عرض) ·

مها عبد الهادى

انظر :

عبد الهادى ، مها محمد

مهنا ، د· غراء

– حول أصل وانتشار الحكاية الشعبية · ع ٢٣ – ٨٨ – ص ٣٦ : ٤٧ (حكاية) ·

موسى ، شمس الدين

– أسبوع كبير للفن الشعبى ببغداد · ع ٢٠ – ٨٧ – ص ١٢٣ : ١٢٥ (فو ، عرض) ·

د· نبيلة ابراهيم سالم

انظر :

سالم ، د· نبيلة

نجم ، د· اسماعيل طه

– التيمة الشعبية فى بينالى الاسكندرية · ع ٢٢ – ٨٨ – ص ٨٣ : ٨٦ (تشكيل) ·

نجم ، منى

– استلهام التراث الشعبى فى الفن المصرى المعاصر · ع ٢٣ – ٨٨ – ص ١٢٢ : ١٢٣ (تشكيل) ·

– التراث الشعبى فى ثقافة الطفل · ع ٢٤ – ٨٨ – ص ١٢٨ : ١٣٠ (تشكيل – حكاية – موسيقى ، عرض) ·

نجيب ، سمير

– الموسيقى الشعبية ع ١ – س ١ – ٦٥ – ص ٧٦ : ٨١ (موسيقى) ·

– أغانى سيوة · ع ٢ – س ١ – ٦٥ – ص ١١٦ : ١٢٧ (غن – رقص) ·

ندا ، عادل

ـ الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية · ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٧ : ١٢٩ (فو) ·

ـ الجمعية الأهلية للفنون الجميلة · ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٠ (تشكيل)·

ـ مفهوم الصبر فى المأثورات الشعبية المصرية · ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ٤٩ : ٥٩ (حكاية ـ غن) ·

النشار ، د· على سامى

ـ من الفن الشعبى الصوفى : الغناء والسماع عند أبى الحسن الششترى · ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ٩ : ١٦ (غن ـ شعر) ·

د· نصر أبوزيد

انظر :

أبوزيد ، د· نصر

نظير ، وليم

ـ الفنون الشعبية عند قدماء المصريين · ع ١٦ ـ س ٤ ـ ٧١ ـ ص ٥٩ : ٦٧ (تشكيل) ·

هلال ، محمد حسين

ـ مؤتمر ثقافة وفنون البوادى المصرية بالعريش · ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٤ : ١٢٩ (فو ، عرض) ·

ـ أمسية الغناء الشعبى المصرى (فن الموال) · ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٠ : ١٢٦ (غن ، عرض) ·

ـ المؤتمر الأول للتنمية الثقافية فى القرية المصرية · ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٩ : ١٣٠ (فو ، عرض) ·

ـ حكاية بنت الصياد · ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ٤٥ : ٦٦ (حكاية) ·

ـ الأسبوع الثقافى الهندى · ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١٢١ : ١٢٢ (فو ، عرض)

ـ العمارة الشعبية فى أعالى الصعيد · ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ١٠٩ : ١١١ (تشكيل ، عرض) ·

ـ الفن التركى · ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ١١٢ : ١١٦ (تشكيل ، عرض) ·

هلر ، برنهارت

ـ من روائع السير الشعبية : سيرة عنترة · ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٣١ : ٣٦ (سير) ·

وحيد ، علاء الدين

ـ هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف · ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١٠٨ : ١١٢ (فكاهة ، عرض) ·

ـ عالم الأدب الشعبى العجيب · ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ١١١ : ١١٤ (أدب ، عرض) ·

وداد حامد طلبة
انظر :
طلبة ، وداد حامد

وصف ، أميل عازر

- اسطوانتان للموسيقى والأغانى الشعبية المصرية . ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٥ : ١١٢ (موسيقى - غن) .
- اسطوانتان للموسيقى والأغانى الشعبية المصرية . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١١٥ : ١١٨ (موسيقى) .

وهبة ، د. غبريال

- الرقص الشعبى الصينى . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٧٩ : ٨٧ (رقص) .
- فن الأكروبات الشعبى فى الصين . ع ٢٤ - ٨ ٨- ص ٨٧ : ٩١ (رقص).

وهبة ، د. مجدى

- القصص الشعبية الآســيوية . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١٥ : ٢٠ (حكاية ، ترجمة) .

وهبة ، نبيلة

- أغانينا الشعبية فى الضفة الغربية من الاردن . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨٥ : ٨٧ (غن ، عرض) .
- التراث الشعبى المتناقل : نشرة فرتز هاركورت ، كاريل بيترز ، روبرت فيــلدهابر « جوتنجن ١٩٦٨ » ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨٨ : ٩٠ (حكاية ، عرض) .

يسرى عبد الغنى
انظر :
عبد الغنى ، يسرى

يوسف ، جودت عبد الحميد

- الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٩ : ١٣٢ (تشكيل) .
- أدندان مدينــة النحت البــارز . ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ٥٥ : ٦٠ (تشكيل) .
- دراسات تشكيلية شعبية فى بلاد النوبة . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٨٠ : ٨٤ (تشكيل) .
- مشروع انشاء بيت للفنون الشعبية فى مرسى مطروح ع ٩ - س ٢ - ٦٩ - ص ١١٣ (فو) .
- قارة أم صغير . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ١١١ : ١١٤ (تشكيل) .
- الفنون التشكيلية الشــعبية للنـوبة القديمة بين التسجيل والاستلهام . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٦٨ : ٨١ (تشكيل) .

يوسف ، عبد التواب

- الأطفال والأدب الشعبى • ع ٢٢ – ٨٨ – ص ١٧ : ٢٣ (حكاية) •
- الأدب الشعبى فى مصر التليفزيون والفضاء : هل يتقبله الأطفال ويقبلون عليه • ع ١٤ – ٨٨ – ص ٢٥ : ٣١ (حكاية) •

يوسف ، محمد أحمد

- صور عراقية ملونة • ع ١٣ – س ٤ – ٧٠ – ص ١٠٣ : ١٠٤ (شعر . عرض) •

يونس ، د• عبد الحميد

- المأثورات الشعبية : طابعهـا القومى والانسان ع ١ – س ١ – ٦٥ – ص ٦ : ١٠ (فو) •
- ملحمة بورسعيد ع ١ – س ١ – ٦٥ – ص ٤٦ : ٥٥ (سير) •
- الملحمة العربية الجديدة • ع ٢٤ – س ١ – ٦٥ – ص ٣ : ٦ (سير) •
- البطولة فى الأدب الشعبى • ع ٣ – س ١ – ٦٥ – ص ٩ : ١٣ (سير)•
- الفنون الشعبية بين الارتجـال والتخطيط • ع ٤ .. س ١ – ٦٧ – ص ٤ : ٧ (فو) •
- المأثورات الشعبية فى خطة وزارة الثقافة • ع ٥ – س ٢ – ٦٨ – ص ٣ : ١١ (فو) •
- الفولكلور بين العلم والتكنولوجيـا ع ٦ – س ٢ – ٦٨ – ص ٣ : ٨ (فو) •
- التراث الشعبى وكيف نعمل على صيانته • ع ٧ – س ٢ – ٦٨ – ص ٣ : ٨ (فو) •
- مسرح الفولكلور ع ٨ – س ٢ – ٦٩ – ص ٣ : ٧ (دراما) •
- ابن البلد شخصيته وأخلاقياته فى الحكاية الشعبية • ع ٩ – س ٣ – ٦٩ – ص ٣ : ٧ (حكاية) •
- القمر فى أساطير الشعوب • ع ١٠ – س ٣ – ٦٩ – ص ٣ : ٧ (سطر) •
- جحا شخصية عالمية • ع ١١ – س ٣ – ٦٩ – ص ٣ : ٥ (فكاهة – حكاية) •
- دفاع عن الفولكلور • ع ١٢ – س ٤ – ٧٠ – ص ٣ : ٨ (فو) •
- معهد الفنون الشعبية مشروع جدير بالتنفيذ • ع ١٣ – س ٤ – ٧٠ – ص ٣ : ٨ (فو) •
- العادات والتقـاليد الشـعبية • ع ١٣ – س ٤ – ٧٠ – ص ٩٧ (عاد ، عرض) •
- التراث الشعبى وأدب الأطفال • ع ١٤ – س ٤ – ٧٠ – ص ٥ : ١١ (فو) •
- الفولكلور بين الأصالة والانتحال ع ١٥ – س ٤ – ٧٠ – ص ٣ : ٧ (فو) •

ـ مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره · ع ١٦ ـ س ٤ ـ ٧١ ـ ص ٣ : ٧ (فو) ·

ـ الدستور الدائم والتراث الشعبى · ع ١٧ ـ س ٥ ـ ٧١ ـ ص ٣ : ٦ (فو) ·

ـ مجلتنا تعود · ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ٤ : ٥ ·

ـ الفولكلور الأمريكي بين الهجرة والاستقرار · ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١٠٤ : ١٠٧ (فو ، عرض) ·

ـ سعد الخادم ودوره فى الفنون الشـــعبية التشكيلية · ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ١٠ : ١٤ (تشكيل ، عرض) ·

ـ الدراما الشعبية · ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٨ : ١١ (دراما) ·

مقالات بدون توقيع :

ـ المصادر التاريخية للدمى المتحركة ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٧٠ : ٧٩ (تشكيل) ·

ـ من وحى ألف ليلة وليـــلة · ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١٠١ : ١٠٢ (حكاية ، عرض) ·

ـ ملحمة جلجامش · ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١٠٣ : ١٠٤ (سير ، عرض) ·

ـ نصوص شعبية : حنون الحجاج · ع ٨ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ٨٦ : ٨٨ (غن) ·

ـ السجاد اليدوى · ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ١٢١ (تشكيل) ·

مقالات بتوقيع الحروف الأولى :

أ·ح ـ معرض الفنان الدكتور سليمان محمود · ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ١٣٣ : ١٣٧ (تشكيل) ·

هـ·ج ـ معرض الفنانة سلمى عبد العزيز : تأملات العقل فى المكان · ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ١٢١ : ١٢٢ (تشكيل) ·

هـ·ج ـ معرض الفنان سامي علي حسن : التعبير الفني عندما يكون شعبيا يكون صادقا · ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٣ : ١٢٤ (تشكيل) ·

هـ·ج ـ معرض الفنـــانة سوسن أبو النجـــا · ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٥ (تشكيل) ·

أ·ج ـ معرض الفنون التراثية فى المغرب · ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ١٣٤ : ١٣٦ (تشكيل) ·

فهرس بأسماء الكتب والمجلات التي عرضت بالمجلة

من العدد ١ لسنة ١٩٦٥ إلى العدد ٥٣ لسنة ١٩٨٨

١ ــ **احلام فى النهار : قصص أسطورى عربى** ــ د. ميشيل سليمان .
ع ١٣ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ص ٩٥ : ٩٦ (عرض : **تحسين عبد الحى** ، حكاية) .

٢ ــ **الأدب الشعبى فى تونس** ــ محمد المرزوقى .
ع ١٣ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ص ٩٨ : ١٠٢ (عرض : محمد فكرى أنور ، **أدب**)

٣ ــ **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى** ــ د. نبيلة ابراهيم
ع ١٠ ــ س ٣ ــ ٦٩ ــ ص ٩٨ : ١٠٠ (عرض : حسن توفيق ، أدب)

٤ ــ **الأصالة فى الشعر الشعبى العراقى** ــ جميل الجبورى .
ع ٣ ــ س ١ ــ ٦٥ ــ ص ١٣٢ : ١٣٥ (عرض : د. أحمد مرسى ، **شعر**)

٥ ــ **أضواء على السير الشعبية** ــ فاروق خورشيد .
ع ٥ ــ س ٢ ــ ٦٨ ــ ص ١٠٢ : ١٠٧ (عرض : د. أحمد مرسى ، **سير**)

٦ ــ **الأغانى التونسية** ــ صادق الرزقى .
ع ١٢ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ص ١٠٠ : ١٠٤ (عرض : فوزى سليمان ، **غن**)

٧ ــ **اغانى شعبية مصرية جمعت من مصر العليا بين عامى ١٩١٠ : ١٩١٤** ــ جاستون ماسبيرو .
ع ٧ ــ س ٢ ــ ٦٨ ــ ص ١٨ : ٢٧ (عرض : د. أحمد مرسى ، **غن**)

٨ ــ **أغانينا الشعبية فى الضفة الغربية من الاردن** ــ نمر سرحان .
ع ١١ ــ س ٣ ــ ٦٩ ــ ص ٨٠ : ٨٧ (عرض : نبيلة وهبة ، **غن**)

٩ ــ **الأغنية الشعبية** ــ د. أحمد على مرسى .
ع ١٦ ــ س ٤ ــ ٧١ ــ ص ١١٠ : ١٣ (عرض : حسن توفيق ، غن)

١٠ ــ **الألعاب الشعبية لصبيان سامراء** ــ ابراهيم السامرائى .
ع ٨ ــ س ٢ ــ ٦٩ ــ ص ٩٨ : ١٠٠ (عرض : د. أحمد مرسى ، رقص)

١١ ــ **ألف ليلة وليلة** ــ أحمد رشدى صالح .
ع ٧ ــ س ٢ ــ ٦٨ ــ ص ١٠٣ : ١٠٥ (عرض : أحمد مرسى ، **حكاية**)

١٢ ــ **ألوان من الفن الشعبى** ــ مجموعة من الشعراء .
ع ١٥ ــ س ٤ ــ ٧٠ ــ ص ٨٣ (عرض : **تحسين عبد الحى** ، **شعر**)

١٣ ـ **ألوان من الفن الشعبي** ـ محمد فهمى عبد اللطيف .

ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٩٠ : ٩٢ (عرض : د. أحمد مرسى (حكاية ـ فن)

١٤ ـ **الأمثال الشعبية البغدادية** ـ جلال الحنفى .

ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٤٠ ـ ١٤٢ (عرض : د. أحمد مرسى ، مثل)

١٥ ـ **الأمثال العامية** ـ أحمد تيمور .

ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ١١٥ : ١١٩ (عرض : معتز شكرى ، مثل)

١٦ ـ **الأمثال فى قلب الجزيرة العربية** ـ عبد الكريم الجهيمان .

ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٠ : ١٣٢ (عرض د. : أحمد مرسى ، مثل)

١٧ ـ **الأمثال الكويتية المقارنة** ـ صفوت كمال ، أحمد البشر الرومى .

ع ٤ ٢ـ ٨٨ ـ ص ١٢٠ : ١٢٤ (عرض : عبد العزيز رفعت ، مثل)

١٨ ـ **الأيمان البغدادية** ـ جلال الحنفى .

ع ٥ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١٠٧ : ١١٠ (عرض : د. أحمد مرسى ، عاد)

١٩ ـ **التراث الشعبى المتناقل** ـ مجموعة من الباحثين الغربيين .

ع ١١ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٨٨ ـ ٩٠ (عرض : نبيلة وهبة ، حكاية)

٢٠ ـ **الحكاية والأمثال** ـ أحمد رشدى صالح .

ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ١١٠ : ١١٢ (عرض : ثناء عامر ، حكاية)

٢١ ـ **الحكاية الشعبية** ـ د. عبد الحميد يونس .

ع ٧ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ٩٨ : ١٠٢ (عرض : د. أحمد مرسى ، حكاية)

٢٢ ـ **الحكاية الشعبية فى المجتمع الافريقى** ـ و.ف. بورتون .

ع ١٦ ـ س ٤ ـ ٧١ ـ ص ١٠٣ ـ ١٠٩ (عرض : عبد الواحد الامبابى ، حكاية) .

٢٣ ـ **حمزة العرب** ـ عباس خضر .

ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٨ : ١٤٠ (عرض : د. أحمد مرسى ، حكاية)

٢٤ ـ **الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر (رسالة دكتوراه)** ـ صلاح الراوى .

ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ١١٥ : ١١٨ (عرض : قطب بسيونى ، شعر)

٢٥ ـ **خيال الظل** ـ د. عبد الحميد يونس .

ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٨٤ : ٨٧ (عرض : د. أحمد مرسى ، دراما)

٢٦ ـ **الذئب فى حياتنا وتراثنا** ـ عبد القادر عياش .

ع ١٤ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ١٠٣ ـ ١٠٧ (عرض : حسن توفيق ، عقد ـ حكاية)

٢٧ ـ **الزير سالم (رسالة ماجستير)** ـ لطفى حسنين سليم .

ع ١٧ ـ س ٥ ـ ٧١ ـ ص ٩٩ : ١٠٢ (عرض : تحسين عبد الحى ، سير)

٢٨ ـ **صور عراقية ملونة** ـ منصور الحلو ٠

ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ١٠٣ : ١٠٤ (عرض : محمد أحمد يوسف ، شعر)

٢٩ ـ **العادات والتقاليد الشعبية** ـ د٠ محمد الجوهرى ، عبد الحميد حواس ، د٠ علياء شكرى ٠

ع ١٣ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٩٧ (عرض : د٠ عبد الحميد يونس ، عاد)

٣٠ ـ **العادات والتقاليد العامية فى سامراء** ـ يونس الشيخ ابراهيم السامرائى ٠

ع ١٢ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٩٦ : ٩٩ (عرض : حمدى الكنيسى ، عاد)

٣١ ـ **عالم الأدب الشعبى العجيب** ـ فاروق خورشيد ٠

ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ١١١ : ١١٤ (عرض : علاء الدين وحيد ، **أدب**)

ع ١٤ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ١٠٨ : ١١٢ (عرض : فؤاد بدوى ، عاد ـ تشكيل)

٣٢ ـ **عروسة المولد** ـ عبد الغنى النبوى الشال ٠

٣٣ ـ **فلاحو الصعيد : حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة مع اشارة الى رواسب العصور القديمة** ـ وينفريد بلاكمان ٠ ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ٢٨ : ٣٧ (عرض : د٠ علياء شكرى ، عاد)

٣٤ ـ **فلسفة المثل الشعبى** ـ محمد ابراهيم أبو سنة ٠

ع ٨ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ١٠٥ : ١٠٧ (عرض : فايقة جنين ، مثل)

٣٥ ـ **فن زنوج الغابة** ـ د٠ فيليب دارك ٠

ع ١٥ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٨٦ : ٩١ (عرض : عبد الواحد الامبابى ، تشكيل ـ موسيقى) ٠

٣٦ ـ **الفولكلور الأميركى** ـ تريسترام يوتر كوفن ، ترجمة د٠ نظمى لوقا ٠

ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١٠٤ : ١٠٧ (عرض : د٠ عبد الحميد يونس ، فو)

٣٧ ـ **الفولكلور الشعرى الروسى** ـ سيرجى فيدوروفيتش بارانوف ٠

ع ١٥ ـ س ٤ ـ ٧٠ ـ ص ٩٢ : ٩٨ (عرض : مصطفى حمزة ، شعر عاد ـ دراما) ٠

٣٨ ـ **الفولكلور فى بغداد** ـ محمود العبطة ٠

ع ٨ ـ س ٢ ـ ٦٩ ـ ص ٨٥ : ٩٨ (عرض : د٠ أحمد مرسى ، فو)

٣٩ ـ **الفولكلور ما هو ؟** ـ فوزى العنتل ٠

ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٨ : ١٤٢ (عرض : د٠ أحمد مرسى ، فو)

٤٠ ـ **الفولكلور المصرى** ـ هانز فينكلر ٠

ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٣٧ : ٥٠ (عرض : د٠ محمود الجوهرى ، فو)

٤١ ـ **القاهرة فى الف عام** ـ اصدار المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ٠
ع ٩ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ١٠٠ : ١٠٣ (عرض : عبد الفتاح الديدى ، تشكيل) ٠

٤٢ ـ **قدماء الانجليز وملحمة بيولف** ـ د٠ مجدى وهبة ٠
ع ١ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٤٣ : ١٤٦ (عرض : أحمد مرسى ، سير)

٤٣ ـ **القصص الشعبى فى السودان** ـ د٠ عز الدين اسماعيل ٠
ع ١٧ ـ س ٥ ـ ٧١ ـ ص ١١١ : ١١٢ (عرض : حسن توفيق ، حكاية)

٤٤ ـ **كشف الكروب فى معرفة الحروب (مخطوطة)** ـ موسى بن محمد اليوسفى ٠
ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ١١٠ : ١١٤ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، عاد)

٤٥ ـ **اللابانية** ـ آن هانشتسون ٠
ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١١٣ : ١١٦ (عرض : اسماعيل جبر ، تشكيل)

٤٦ ـ **المأثورات الشعبية الأدبية : دراسة ميدانية فى اقليم الفيوم (رسالة دكتوراه)** ـ د٠ أحمد مرسى ٠ ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ٩٤ : ٩٧ (عرض : تحسين عبد الحى ، فو) ٠

٤٧ ـ **مباحثات فى الأدب الشعبى** ـ عامر رشيد السامرائى ٠
ع ٤ ـ س ١ ـ ٦٧ ـ ص ٨٨ : ٩٠ (عرض : د٠ أحمد مرسى ، أدب)

٤٨ ـ **مختارات من محلات شاهد** ـ محمد المرزوقى ٠
ع ١٧ ـ س ٥ ـ ٧١ ـ ص ١٠٧ : ١١٠ (عرض : حمدى الكنيسى ، شعر)

٤٩ ـ **المدخل الى علم الفولكلور** ـ عثمان الكعاك ٠
ع ٥ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١١٠ : ١١٢ (عرض : د٠ أحمد مرسى ، فو)

٥٠ ـ **مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى** ـ صفوت كمال ٠
ع ٧ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١٠٦ : ١٠٩ (عرض : أحمد مرسى ، فو)

٥١ ـ **معاناة وارث** ـ أحمد عبد الرحيم ٠
ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ١٠٤ : ١١٠ (عرض : عدلى ابراهيم ، حكاية)

٥٢ ـ **معجم اللغة العامية البغدادية** ـ جلال الحنفى ٠
ع ٢ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٤٣ : ١٤٦ (عرض : د٠ أحمد مرسى ، أدب)

٥٣ ـ **المفاهيم الاثنولوجية العامة** ـ ايكه هولتكرانس ٠
ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ١٠٧ : ١١٠ (عرض : د٠ علياء شكرى ، فو)

٥٤ ـ **ملحمة جلجامش** ـ طه باقر ٠
ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١٠٣ : ١٠٤ (سير) ـ بدون كاتب

٥٥ ـ **من الشعر الشعبى « المذيل »** ـ هاشم محمد الرجب ٠
ع ٣ ـ س ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٣ : ١٣٣ (عرض : د٠ أحمد مرسى ، شعر)

٥٦ ـ **من وحى ألف ليلة وليلة** ـ فاروق سعد ٠
ع ٦ ـ س ٢ ـ ٦٨ ـ ص ١٠١ : ١٠٢ (حكاية) ـ بدون كاتب ٠

٥٧ ـ **المهارات والألعاب الشعبية** ـ أحمد الصباحى ٠
ع ١٠ ـ س ٣ ـ ٦٩ ـ ص ١٠١ : ١٠٦ (عرض : ثنــاء عامر ، رقص)

٥٨ ـ **هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف** ـ طاهر أبو فاشا ٠
ع ٢٠ ـ ٨٧ ـ ص ١٠٨ : ١١٢ (عرض : علاء الدين وحيد ، فكاهة)

٥٩ ـ **الوقوع فى دائرة السحر : ألف ليلة وليــلة فى نظرية الأدب الانجليزى** ـ د٠ محسن جسم الموسوى ٠
ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ١١٧ : ١٢١ (عرض : عبد العزيز رفعت ، حكاية) ٠

meaning and the importance of the "journey" in the Arabic-Islamic heritage. He offers an analysis of the motives for going on journeys done by Arabs and Moslems during the period from the 8th century until the eleventh century A.D.

It is th author's aim to reveal the variety and richness in subjects concerning travelling. This in turn turn was reflected on travel literature, making it an ethnographic source of great importance, related to the folk heritage.

Another reveiw is that presented by Mr Ramzy Mohammed Gom'a of the book entitled *"The Anthropology of Dance" by its author Anya Peterson-Royce. The book is a scientific study dealing with dance strict methodological tools in a scientific frame.* In this book author presents a deep study of dance being one of the oldest esthetical and expressive arts. According to her, dance is an expression, by means of movement, of a group's reaction to the important elements in the cycle of life. It is also one of the main practices of man from the dawn of history. Thus, dance is an expression of life and its progression.

The book gives importance to the cultural introduction to dance from the anthropoligical point of view.

Next, the "Folklore Magazine Tour" covers the artistic and intellectual activities. Mrs Mona Nigm gives a report on the discussion held at the High Institue of Arabic Music — Academy of Arts, about a Master Dissertation entitled Rhythms and Accompanying Instruments in Kuwaiti Sea-Songs". The thesis was presented by the Kuwaiti student Manija Abbas Abdalla Kamal under the supervision of Prof. Dr. Ratiba el-Hifny, the director of the Opera House in Cairo, and Prof. Safwat Kamal, the professor of folklore in the High Institute of Folwlore in Cairo.

The "Tour" also includes a report on the discussion held at the High Institute of Criticism — Academy of Arats, about a Doctoral Dissertation entitled *"The Function of Folklore in Modern Egyptian Drama* (1952-1988)". *The thesis was presented by Dr. Kamal el-Din Hussein under the supervision of Prof. Dr. Nabil Raghib and Prof. Safwat Kamal.*

Nexa, Mr Gamal Sidqi presents a report of the performance of the play "The Way to the Lunatic Asylum" which represents the possibility of using traditional tools in contemporary drama. The performance was done by the group of "Al-Tavf wa al-Khaval" (Shadow Theatre). This performance represents a new tendency towards the ranaissance of the popular theatre.

Next, Mr Ibrahim Hilmy in his article "Folklore in Children's Drawings" covers the "Festival of colour" The subjects of the Competition circled around the customs of marriage and the most important traditions, as well as folk festivities as seen and expressed by children, "young Artists of the Islamic world".

Finally, the Magazine presents in this issue an index for all the subjects printed in the "Folklore Magazine" from the 1st *number in* 1965 *until Nr* 25 *in* 1988. *This index is prepared by Mr. Mustafa Shaban Gad. It consists of* 3 *detailed indexes. First, index of all subjects presented in the Magazine ; second, index of the names of writers and translators; third, index of the names of the books, references and magazines mentioned, discunssed or analysed in the "Folklore Magazine".*

The index covers more than 100 pages and perhaps this is one of the reasons that made the Magazine print this issue as a special double number.

The index covers 25 *years of the "Magazine". Through these years our late Professor Dr Abdel Hamid Yunis was the editor-in-chief and the editorial consultant of the "Magazine".*

senting dramatic shows. He acquaints us with this dramatic show, presenting his artistic experience which was connected with the traditional performances like like "Aragoz" (Popular Puppet Show) as well as "The Shadow Theatre". He writes also about his field-work concerning "popular carriage" shows, which have many dramatic forms known in the Arabic — Islamic civilization, beginning from the "Maqamat" until "Shadow Theatre". In these performances we get a combination of intermingling voices of pedlars as they sing or make gestures.

Mr. Intisar makes an attempt towards creating a unity between theatre and the common 'people, their troubles and dreams.

It is worth noting that "popular carriage theatre" had a number of performances in Egypt as well as in other countries.

Prof. Dr Fawzi Radwan el-Arabi, the professor of anthropology at the University of Alexanhria, presents an 'anthropology at the University of Alexandria, presents 'an anthropological study about "The Community of Rashid". He begins with a historical introduction to the city of Rashid. The word "Rashid" comes from the ancient Egyptian word "rakhit" which meant "the common people". This was changed into "rashil" in Coptic language.

Prof. Fawzi Radwan el-Arabi goes through the history of the Rashid community from the time of Kink Sremptah (1224-1214 B.C.) who built fortifications on the western bank of the Rashid branch of the Nile. This historical account continues until Rashid became a Moslem city by the advent of Amr Ibn al Ass in the 21st year of Hijra.

The writer mentions then the role played by Rashid in facing the French Expedition (1798) as well as resisting the British Expedition led by Fraser (1806). as described by the famous historian el-Gabarti.

Prof. Fawzi Radwan el-Arabi pays attention to some characteristic features of the Rashid town and its community, such as the large number of the old, traditional houses which belong to the stlye of Ottoman architecture. He also describes costumes, marriage customs, leisure time as well as folk medecine. Finally, the writer presents the image of the stable life of the Rashid community, drawing our attention to two types of immigration.

First : continual immigration, settled in Rashid ; second : temporary immigration which includes those coming daily or annualy to work in Rashid and then go back home.

Next follows a biography of the great artist, Prof. Khamis Shehata, presenting his life and works, translated by Miss Safaa Khamis Shehata from 'the Magazine"Arts M *the Islamic World".* The article gives us a picture of the artist from his early youth at "Sayeda Zaynab" in Cairo until he graduates from the Faculty of Applied arts in Cairo. It also mentions his great role in the artistic movement in Egypt and the Arabic World. The article acquaints us with some of the artist's exhibitions and the opinions of critics and specialists concerning his artistic works.

Prof. Khamis Shehata is known as having his own style in using elements from the Egyptian and Islamic cultural heritage in his artistic creation.

In the part of the Magazine called "The Literary of Folklore" *Mr Moukhtar Sayed Ahmed presents a review of Dr Hussein Faheem's book "Travel Literature. An Analytical Study from an Ethnographic Perspective".* In dealing with the relationship between travel literature and folklore, the author refers to the

Next follows the study of Dr Ali *Mohammed al-Meccawi entitled "The Foreseeings of the Astrologers about the End of the World : A Folkloric Analysis".* The study deals with the importance of prophecy and foreseeing in the folk belief. The writer discusses also the functions of foreseeing in the social and cultural life. The writer refers to its social origin, its context and the means used by astrologers in the process of foreseeing. Dr Ali al-Maccawi mentions also other functions of foreseeing considered to help people in knowing their lucky days, the ways of success in marriage, the places of stolen things, and presents explanations to the dangers that face man such as illness or natural disasters.

Foreseeing the end of the world is considered the top of the subjects of astrology. In fact, the foreseeings of astrologers about the end of the world are numerous. The writer tries to enumerate some of them, and analyses their content in their social and cultural context.

Those foreseeings are in themselves a continuous chain, through which the astrologers present exciting news so to draw others' attention to themselves, and gain from it some profit as well. In the meantime, the subdue to the various social, cultural, historical and political factors, which influence the folk belief.

Next, *Prof. Farouk Khourshid presents a valuable study about "Dreams in Falk Heritage".* Here, prof. Khorshid saints. Prof. Farouk Khourshid discusses this phenomenon which was a source of interest of Arabic as well as others since ages; as dreams were related to spiritual powers. Thus, the writer refers to the detailed explanation of dreams in the famous book of the great Arabic historian of 10th century, al-Masoudi "Murouj al Thahab" (The Golden Meadows). Prof. Khourshid also pays attention to the book "Ta'bir al-Rou'ya" (About the Explanation of Dreams) related to Ibn Sireen (8th c.), which is considered one of the well-known works devoted to the interpretation of dreams.

Prof. Farouk Khourshid deals also with certain examples of dreams mentioned in the Holy Quran. He explains the great role played by dreams in Arabic folk heritage, as dreams occur to prepare people for coming events. He states that the Arab folk heritage dealing with important places and events depends usually on vision or a divine order coming during sleep. Moreover, Prof. Khourshid refers to the fact that it is believed in the folk heritage that the religious people and those learning the Qoran by heart are capable to express visions and explain dreams. He mentions the role played by dreams in the lives of prophets and saints. Prof Farouk Khourshid discusses the symbols which are seen in dreams and how they can be explained by words which expresses the psychological life of man who dreams. He pays attention to the dramatic role of dreams in human life and to the fact that the artistic intuitions sometimes come as a dream or a special vision.

Next, Mr. Sanad Tantawi Abdel Salam in his article "Wedding Ceremonies in Yemen" describes the rituals and customs performed during these ceremonies. He also presents some of the songs and dances accompanying the wedding. Mr. Sanad pays attention to the costumes, jewels and ornaments used during these festivities. These descriptions are completed by photos.

Mr. Intisar Abdel Fattah Ghabn writes about "The Popular Performances and the Ghabn Carriage". "Ghabn carriage theatre" in adopted from the popular carriages used by the pedlars (see photos). Mr Intisar uses this carriage in presenting dramatic shows. He acquaints us with this dramatic show, pre-

TIHS ISSUE

This issue includes various studies about Egyptian Folk culture and Arabic Folklore, together with field researches on different kinds of Egyptian and Arabic folk creation.

Moreover, a detailed index is included of the material published in this Magazine since Nr I (January 1965), *until Nr* 25 (*December* 1988).

This issue starts with a valuable study by Prof. 'Safwat Kamal entitled "The Study of Arabic Folklore from an Arabic Point of View". The study demands a revision of the methods used in dealing with the movement of folklore in contemporary Arabic culture. The study asks for resisting the disunity that might occur within the Arabic culture nowadays or in the future. The writer directs his request to the specialists in the domain of folklore and Arabic culture to deduct an Arabic theory in folklore studies from the history and social life, without neglecting the role of mass-media in our contemporary life.

Prof. Safwat Kamal discusses also the role of Arabic mass-media in realizing the cultural continuity between the different types and patterns of Arabic folk culture. He sees that this role will not be realized as it ought to be, without a complete knowledge and full understanding of the construction of Arabic folklore, and developing it in the form of cultural and scientific progressive vision.

Thus, Prof. Safwat Kamal emphasizes the necessity of creating modern Arabic methods that enable the Arabic r searchers to deduce forms and patterns of folk creation with paying attention to the rapid changes in the forms of folk creation. He asks also to take into consideration the processes of acculturation and the cultural and social changes that influenced the structure of the Arabic culture through the ages and specially nowadays.

Next, Prof. Mahmoud el-Nabawi el-Shal presents his article entitled "An Outlook for 'the Future of 'Folk Arts" asking for the reconsideration of the ways of protecting folk arts, and for preparing the new generations to care about these arts. Thus, the writer aims at making folk art a genuine part of the people's life. Prof. Mahmoud el-Shal, with his deep experience and knowledge in the domain of art and education, puts eleven suggestions as a plan for realizing this aim.

Prof. Abdel Tawab 'Youssef in his study entitled "Farouk Khourshid — a 'creative Artist in the Domain of Folk Literature" presents 'examples of the works of Prof. Farouk Khourshid who is considered one of the pioneers in the studies of folk literature. Farouk Khourshid is a lecturer and professor of folk literature at the Academy of Arts in Cairo and other universities. He is one of the distinguished specialists in the studies about the Arabic "sirat" (epics). Prof. Abdel Tawab Youssef emphasizes the fact that Farouk Khourshid, being a desciple of the great professors such as: Fuad Hassanein Ali, Abdel Hamid Yunis, Saheir el-Qalamawi, Amin el-Khouli, Ahmed Amin — he himself became also one of the pioneers in the domain of folk literature.

Finally, we support Prof. Abdel Tawab Youssef in his suggestion to pay greater attention to the numerous works of Prof. Khourshid who is one of these people who devote their lives to work and to their country.

A Quarterly Magazine,

Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo.
April - September, 1989.





Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

mir Sarhan

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

D.r Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

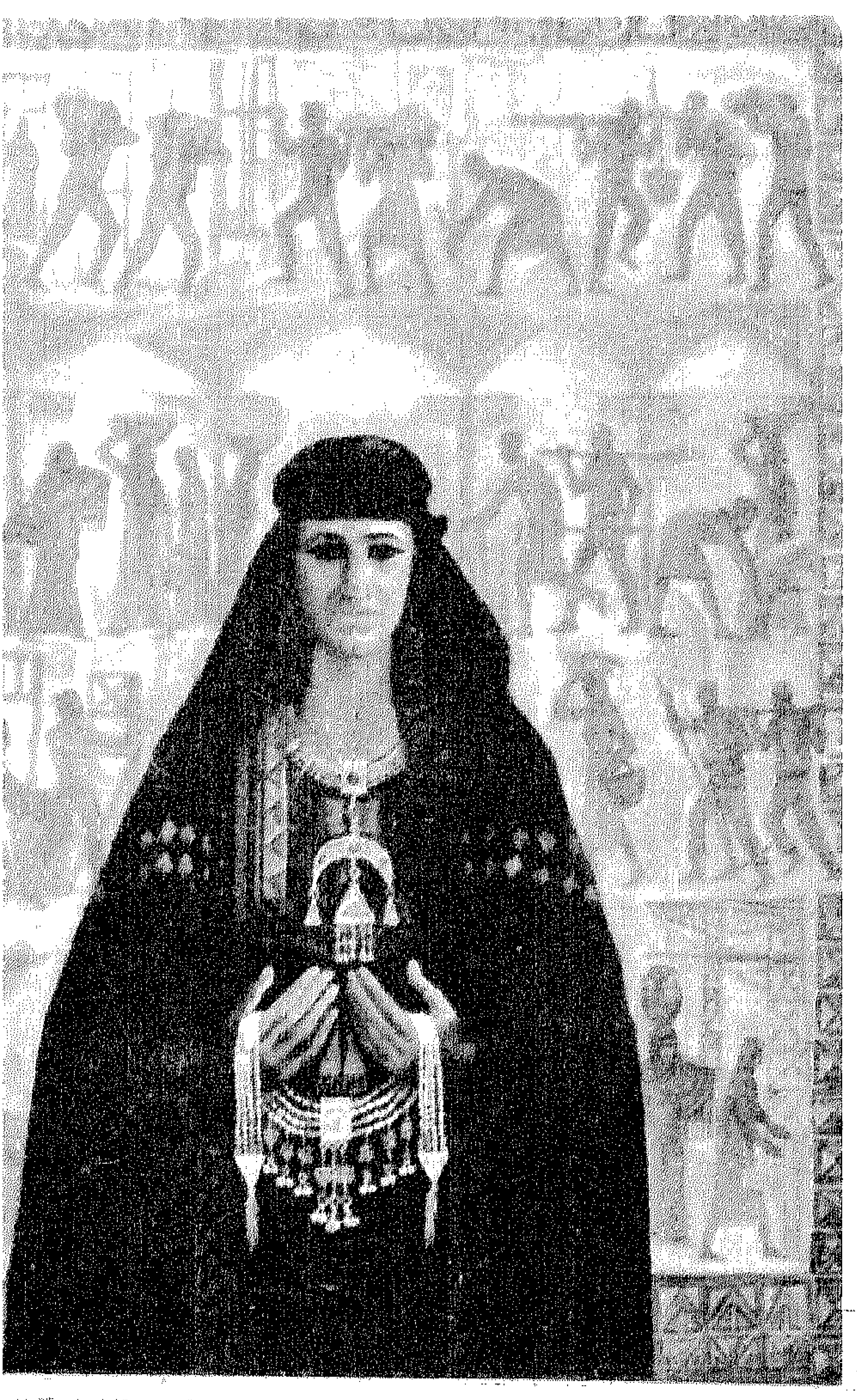
رقـم الايـداع

١٩٨٨/٦٢٨٣

AL-FUNŪN
AL-SHAABIA
FOLK-LORE



الفنون الشعبية



العدد ٢٩
اكتوبر — نوفمبر — ديسمبر
١٩٨٩
الثمن ١٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة:
ا.د. سمير سرحان

رئيس التحرير:
ا. د. أحمد علي مرسي

الإشراف الفني:
ا. عبد السلام الشريف

مدير التحرير:
ا. صفوت كمال

مجلس التحرير:
ا. د. حسن الشامي
ا. د. سمحة الخولي
ا. عبد الحميد حواس
ا. فاروق خورشيد
ا. د. ماجدة صالح
ا. د. محمد الجوهري
ا. د. محمد محجوب
ا. د. محمود ذهني
ا. د. نبيلة ابراهيم



العدد ٢٩

اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٩

فهرس

العدد ٢٩ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٩

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
ـ ابراهيم حلمى
ـ سمير فراج
ـ صبحى الشارونى

● صورة الغلاف :
لوحة « فتاة بدوية »
من أعمال الفنان محمد قطب
استلهم فيها شخصية الفتاة المصرية فى سيناء .

● ظهر الغلاف :
من أعمال الفنان محمد قطب يعبر
فيها عن بنات مصر فى الصعيد والنوبة .

هذا العدد

تستهل مجلة الفنون الشعبية هـــذا العدد بدراسة للأستاذ/ محمـــود النبـوى الشال عن « أزمة الفنون الشعبية » ، والتى يحددها فى ارتمـــاء الكثير من الفنـــانين الشعبيين فى أحضان الأساليب والاتجاهات البعيدة عن أصـــولنا العريقـــة وجذورنا الحقيقية ، التى عاشت على أرضنا واختلطت بوجداننا ونبعت من تراثنـــا ، الأمر الذى تلاشت معه مقومات كثيرة ينبغى ألا تتلاشى، اذ فى تلاشيها ما يعنى الانقياد والتبعية ، والعجز وقصر النظر ، والغاء الشخصية ومحو الذاتية ، وزوال الفطرة وأمانة الأصــــالة العربية ٠

وينادى الأستاذ محمود النبوى الشال بالعودة الجادة والحكيمة والمنصفة الى الأصـــول والجذور ، عودة تقوم على الرغبة الملحة فى هضمها واستيعابها ومعرفة أبعادها والالتصاق بهـــا عن كثب بأمل التخلص من الموجات الســــطحية التى لا تترك الا ركاما من مظاهر الآلية والتقليدية العقيمة ، وتكتسب هذه الدعوة أهميتها عندما ينظر اليها فى اطار اصطلاحى ينبذ كل ســـمات الترف ودواعى المغالاة فى الزينة وغير ذلك مما يعانى من آثاره مجتمعنا العربى بوجه عام ، ولا يغفل الاســـتاذ الشال فى دعوته هذه رصد بعض مظـــاهر أزمة فنوننا الشعبية على مستويات عدة ، حتى يتسنى للمعنيين والمهتمين أن يتوافروا على اصلاح الخلل ، ومن ثم العودة الى جادة الطريق ٠

يلى ذلك دراسة تحليلية موجزة للدكتور مصطفى رجب عن «قيم الزمن ودلالاته فى الموال السبعاوى» ، وهى دراسة تستهدف مصدرا هاما من مصـــادر الثقافة الشعبية ، قيض له الشيوع والانتشـــار بما يتيحه من مساحة واسعة للتعبير كافية لابراز الحكمة الشعبية ، واستخدام الموروث الشـــعبى من القصص والأمثال وغير ذلك من الامكانات التى يتمتع بها هذا النمط من الأدب الشـــعبى ، وفى نهاية الدراسة يخلص الدكتور مصطفى رجب الى أن القيم المتضمنة فى الزمن ، كرمز على القهر ، فى الموال السبعاوى تتميز بأنها ذات طابع دينى يتمثل فى طاعة الله ، والصبر على القضاء والقدر من خلال أحداثه التى يجريها على الناس ، وطابع عملى ترتكز فيه تلك القيم على ضرورة قيام الجماعة بواجبها فى حسن الاختيار ، وأهميـــة اكتساب الخبرة من خلال ما يمر به الانسان فى حياته من مواقف وأحداث ، وما تمر به الجماعة من تجارب تصوغها فى هيئة حكمة أو محددات سلوك يتضمنها هذا النوع من المواويل ٠

كما يقدم الأستاذ أحمـد آدم محمد ترجمـــة لدراسة عالم الفولكلور الأمريكى الشـــهير ستيث طومسون عن « السحر والعجائب فى الحكايات الشعبية » ، وفيها يقرر طومسون أن للسحر دور كبير فى نسبة ضخمة من الحكايات الشعبية التى نعرفها باسم « حكايات العجـــائب » ، ونتبين من هذه الدراسة أن السحر قد يكون من الصـــفات الفطرية فى البطل ، ويتمثل ذلك بوضوح فى قدرة البطل على التحول ، أو قد يكون كامنا فى احدى الكلمات ذات المفعول السحرى ، وأكثر هـــذه الكلمات شهرة عبارة « **افتح يا سمسم** » ، والتى لا شك قد عرفها من يروونها من احدى نســـخ ألف ليلة وليلة ، أو عن طريق وســـطاء عديدين يروون حكايات من نفس المصدر ، أو اســـتخدام الأدوات ذات القوة السحرية والتى لا تعتمد على أى صفة خاصة فى الشخص الذى يستخدمها ، وهذا النوع هو الأكثر شـــيوعا فى الحكايات الشعبية ، ثم أخيرا الحيوانات السحرية ، وهى غير تلك الحيوانات التى تساعد البطل على القيـــام بعمل ما ، ومن الحيوانات السحرية ــ على سبيل المثال ــ الدجاجة التى تبيض ذهبا ، أو الحمـــار الذى يروث ذهبا ٠٠ ويورد طومسون نماذج لهذه الحكايات ، ويعقد مقارنات بين الروايات المختلفة

لها فى عدة مناطق من العالم ليستخلص الكثير من النتائج التى تحتويها الدراسة فى سياق متنها العام ٠

كما يقدم الاستاذ عبد العزيز رفعت تحليلا لكتاب «الاسطورة والفن الشعبى» لرائد الفولكلور العربى الراحل الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ـ رحمه الله ـ وفى هذا التحليل يركز الاستاذ عبد العزيز رفعت على أهم القضايا التى طرحها الكتاب بايجاز شديد ، ولعل أهم هذه القضايا هى : علاقته الفولكلور بالانثروبولوجيا ، وأهميته كذلك فى الدراسات الأدبية ، وأى نقاط والفارق بين العمل الدرامى والعمل الملحمى ٠ التماس أوضح بين الاسطورة والفنون الشعبية ، وباستقصاء الأستاذ عبد العزيز رفعت لهذه القضايا فانما يؤكد على أن ايجاز الاستاذ الدكتور يونس ـ رحمه الله ـ أشبه ما يكون بالنضائد الكهربائية ، ينطوى على طاقة مضمونية ضخمة وهائلة ، وقد تضمنت دراسة الميثولوجيا والفولكلور عناصر عديدة من الثقافة الشعبية بأنماطها المتعددة والمتنوعة ٠ وقد أثار الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بدراسته هذه قضية الموروثات الثقافية القديمة فى الابداع الشعبى المعاصر ٠

وعن سيرة بنى هلال يقدم لنا الأستاذ الدكتور/ أحمد شمس الدين الحجاجى نصين من مرويات بنى هلال فى جزءها الأول ، وهو مواليد أبى زيد الهلالى سلامة ، وهذا البحث جزء من دراسة موسعة يقوم بها الدكتور الحجاجى ، وقد خصص بها مجلة الفنون الشعبية ، وتأمل المجلة أن يتاح لها نشر بقية تلك الدراسة المتميزة ٠

والنصان أحدهما نص نثرى والآخر شعرى من النصوص التى جمعها من الصعيد للرواية العمدة الحاج/ عبد الظاهر من قرية الكرنك مركز الأقصر ، والشاعر/ عوض الله عبد الجليل من الحجز بحرى مركز ادفو ٠ وقد استهل الدكتور/الحجاجى هذين النصين بمقدمة تحدث فيها عن تجربته فى جمع النصوص من الصعيد الأقصى ، وقد حدد فيها رؤيته من موقف الباحثين الغربيين والعرب الذين حاولوا أن يغفلوا السيرة من تراثنا فى حكمهم على العقلية العربية ودمغها بالقصور ، كما تحدث عن موقف المدافعين عن العقلية العربية ٠

واتبع الدكتور الحجاجى ـ وهو أحد المتخصصين القلائل فى السير الشعبية ـ برأى عن السيرة الشعبية كنوع أدبى ، فهى فى المصطلح : ترجمة حياة فرد أو جماعة ، ترجمة حياة الفرد ، مثل سيرة سيف بن ذى يزن ، وسيرة على بن أبى طالب وحمزة البهلوان ، أما سيرة حياة الجماعة فهى تتمثل فى سيرة ذات الهمة والظاهر بيبرس والهلالية ٠ ولعل أقدم صورة منها بين أيدينا هى سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام ٠

فالسيرة تمر بحلقات ترتبط بالفرد ارتباطا وثيقا يتتابع مع حلقات عمره ، والمواليد احدى هذه الحلقات ٠

وأخيرا تحدث الأستاذ الدكتور الحجاجى عن علاقته بشعراء السيرة وعما تم جمعه منهم ٠

ودراسة الاستاذ الدكتور الحجاجى تثير أيضا قضية جمع وتدوين النصوص الشعبية الأدبية وقد قدم فى مقاله أسلوبا واضحا فى ذلك ٠

وعن تاريخ الدراسات الفولكلورية فى اسبانيا يقدم لنا الأستاذ طلعت شاهين ترجمة لمقال الدكتورة بيلار روميرو دى تيخادا الذى يستقصى هذا التاريخ ويعود به الى منتصف القرن الماضى ، حيث قامت بالعمل الفولكلورى فى أسبانيا مؤسسات شبه رسمية ، وربما كان الاهتمام بهذا العمل قد بدأ بشكل فردى فى سنوات سابقة لهذا التاريخ ، ويؤكد هذه الدراسة على أن أول من أعطى الدراسات الفولكلورية أهميتها فى اسبانيا هو « ماتشادو » والد الشاعرين أنطونيو ومانويل ماتشادو ، اذ أخذ على عاتقه انشاء أول جمعية فولكلورية من جمعيات فرعية منتشرة فى جميع أنحاء أسبانيا ، وعلى امتداد هذا التاريخ الذى يبدأ من منتصف القرن الماضى وحتى الآن ، يعرض المقال لأهم الأحداث والدراسات الفولكلورية الأسبانية فى الأقاليم المختلفة ، ليقدم لنا بانوراما دالة على مدى الاهتمام الذى يحظى به هذا الفرع من فروع المعرفة الانسانية هناك ٠

وعن كسوة الكعبة الشريفة يقدم لنا الأستاذ/ ابراهيم حلمى دراسة تفصيلية حول كسوة الكعبة الشريفة حيث استقصى فى بحثه المطول الاطار التاريخى لظاهرة الاحتفاء بكسوة الكعبة الشريفة ، وصدى هذا الاحتفاء فى بعض الأنواع الأدبية الشعبية كسيرة الملك سيف بن ذى يزن ٠

ورصد مشوار الكسوة الشريفة منذ أن كساها ملك (حمير) قبل الهجرة بقرنين من الزمان ، حتى آلت تلك الكسوة الى الرسـول (ص) وخلفائه الراشـدين ، كما أسهب في رصد تولى الدولة الفاطمية منذ أمر بذلك الخليفة (المعز لدين الله) ٣٦٢هـ لكى ينافس خلفاء بغـداد العباسيين فى هذا الأمر حتى خلص هذا الشرف لمصر خالصا طوال تاريخها حتى سنوات ليست بعيدة .

وقد قـدم الأسـتاذ / ابراهيم حلمي وصـفا للكسوة ، شكلها ، سـعتها ، أنواع قماشـها وزخارفها حتى صارت حرفة شعبية لها صناعها .

وتعرض لوصف الرحالة العرب لوصف كسوة الكعبة فى الدولة الأيوبية وفى عصر سـلاطين المماليك وكيف كانت تزين بالذهب والفضـة والياقوت والحرير والديباج .

كما رصد الباحث كيف كانت مصر ترسـل مع الكسوة كسوة أخرى لمقام ابراهيم عليـه السلام وكسوة داخلية للحرم المدنى بالمدينـة المنـورة ، وقـدم بعض الوثائق المهمة المتعلقة بالكسوة مثل اشهاد تسليمها وحجتها الشرعيـة والكتابات التى تعلق عليها ، كما قدم وصفا دقيقا لآخر كسوة موجودة بدار الكسـوة وأفاض فى الكتابة حول عمالها وحرفتهم وطقوسهم أثناء العمل وتاريخهم المجيد ، وقدم عرضا لاحتفالية المحمل المصرى وبعض الأغانى الشعبية المصاحبة لهـذا الموكب المهيب الذى كان يشارك فيه رجال الدولة والشعب معا .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الدكتور/ كمال الدين حسين عرضـا موجزا لكتـاب : أنثروبولوجيا الثقافة للأستاذ وليام . هافيلاند : حيث يستعرض د. كمال الدين حسين فصـول الكتاب الخمسة : دراسة الثقـافة ، الثقـافة والانسان ، تكوين الجماعات والتكامل الاجتماعى ، وأخيرا التغير والثقافة .

والكتاب رغم صدوره عام ١٩٧٥ الا أنه مازال من الكتب الهامة فى دراسات الثقافة الشـعبية والانثروبولوجيا الثقافية .

يلى ذلك عرضا آخر يقدمه الأستاذ توفيق حنـا لكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » للأسـتاذين أحمد البشر الرومى وصفوت كمال . وقد صـدر هذا الكتاب عن وزارة الاعلام بالكويت فى أربعة أجزاء منذ عام ١٩٧٨ الى عام ١٩٨٤ وتربو صفحاته عن الألفين والمائتين وخمسـين صفحة من القطع الكبير .

ويمثل الكتاب بمنهج تصـنيفه وجمع مادته نموذجا متميزا فى دراسات الأمثال العربية .

وقد تناول الأسـتاذ توفيق حنـا بالعرض والتحليل هذا السفر الضخم موضحا ما اشتمل عليه من مادة علمية وعما بذله الاستاذ أحمـد البشر الرومى من جهد فى جمع الأمثال الكويتية وما قام به الأستاذ صفوت كمال من جهد علمى فى جمع وتصنيف الأمثلة الكويتية ونظيرها من أمثال عربية والمنهج الذى التزم به فى ذلك ممـا شرحه فى مقدمته لهذا الكتاب .

وقد أوضح الأستاذ توفيق حنا ما بذله الاستاذ صفوت كمال من جهد فى هذا العمل الدقيق وبيان الهدف منه ، وبداية العمل فيه ، وكيفية تطبيق منهجه ، وأسلوب استقصائه الأمثـال فى أجزاء كثيرة من وطننا العربى ، وتحديده للمثل وتعريفه وآراء وتعريفات المفكرين العرب السابقين فى تحديد مفهوم الأمثال ووظيفتها ، وغير ذلك ممـا توافر الأستاذ صفوت كمال خبير الفنون الشعبية على توضيحه فى مقدمة الدراسة عن التواصل الثقافى فى الأمثال العربية ومنهج دراستها .

وعلى محور الرسائل الجامعية يقدم لنا الأستاذ قطب عبد العزيز بسيونى وقائع المناقشة العلمية التى دارت فى كلية الآداب جامعة القاهرة حـول رسالة الباحث محمد حسين هلال التى تقدم بها لنيل درجة الماجستير فى الأدب الشعبى بعنـوان « الحكايات الشعبية ـ دراسة ميدانية فى مركز العياط » . وقد أوضح الكاتب ما اشتملت عليـه الدراسة من جهد فى تصنيف وتحليـل ودرس عناصر الحكايات الشعبية التى قام بجمعها الباحث وما بذله من جهد علمى على مدى سبع سنوات فى جمع مادة بحثه واعدادها وتحليل مادتها وتقـديم نصوصها بشكل علمى موثق . وهو جهد ترجو المجلة لصاحبه المثابرة عليه .

وعن « مهرجان الاسماعيلية الدولى للفنون الشعبية » يقدم لنا الأستاذ سمير فراج أحداث ووقائع هذا المهرجان ، الذى لم يعد مهرجانا للرقص الشعبى فقط ، وانما مهرجان للفولكلور والفولكلوريين ، اذ حرص القائمون عليه بتكريم رائد الفولكلور العربى الراحل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، والروائى نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل فى الآداب ، والشاعر عبد الرحمن الأبنودى لجهوده الفولكلورية ، كما عقدت فى اطار المهرجان ندوتان علميتان احداهما ترأسها الأستاذ/ صفوت كمال ودارت حول « الفنون الشعبية والشخصية القومية للشعوب » ، والثانية ترأسها الأستاذ الدكتور محمد الجوهرى ودارت حول الأطلس الفولكلورى المصرى ، التى تزمع الهيئة العامة لقصور الثقافة انجازه ، واذا ما أخذت العروض التى قدمتها الفرق المشاركة فى المهرجان ضمن هذا الاطار العلمى يتبين لنا أن مهرجان الاسماعيلية للفنون قد أحرز مزيدا من التقدم الواعى والهادف بما يبشر بالكثير فى الأعوام القادمة .

وعن المقابر الهو وشواهدها المدهشة يقدم لنا الأديب الفنان صبحى الشارونى دراسة تتناول موقع هذه المقابر الفريدة ، وتاريخها ، ثم وصفا لمقابر الهو الحالية ، التى تشبه شواهدها شكل الجمل أو الحصان أو ربما شكل الأوزة ، التى اشتهرت بتربيتها فى العصور القديمة . كما يقدم لنا وصفا لأنواع الشواهد ، وزخرفتها ، ومواضع هذه الزخرفة ورموزها ، ودلالات هذه الرموز وما بينها من اختلاف على قبور الرجال والنساء والأطفال ، غير مغفل لدور الجهود التى سبقته فى هذا المجال . وقد سجل بالصور الفوتوغرافية أشكال هذه الشواهد ووحداتها الزخرفية المتميزة موضحا فى مقاله خصائص هذا التعبير الفنى الفريد .

مجلة فصلية
مجلة الفنون الشعبية
تصدر كل ثلاثة شهور
عن
الهيئة العامة للكتاب
ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١
كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة



محمود النبوى الشال

تتعرض فنوننا الشعبية فى حياتنا المعاصرة الى أزمة خطيرة لا سبيل الى انكارها ولا يجوز تجاهلها ، واذا لم نواجه تلك الأزمة بشكل ايجابى وحل عملى فانها سوف تستفحل ، ويكون من المتعذر التخلص من أضرارها ومخاطرها وسوء نتائجها وآثارها .

● وتتلخص هذه الأزمة فى ترامى الكثيرين من الفنانين الشعبيين فى أحضان الأساليب والاتجاهات البعيدة عن أصولنا العريقة وجذورنا الحقيقية التى عاشت على أرضنا واختلطت بوجداننا ونبعت من تراثنا ، فتلاشت هذه المقومات وجرت على سنن الأنماط الدخيلة التى لا تحمل فى تضاعيفها القيم العرقية العاملة المؤثرة والعناصر الموحية ، ونسجت على منوال التيارات الجارفة التى لا ارتباط لنا بها ولا تمت الينا بصلة قربى أو علاقة نسب ، ولا تلبى احتياجاتنا ومطالبنا ، لأنها تقوم أساسا على تلك الموجات العشوائية العرضية المؤقتة التى لا تتوافق وواقعنا ولا تنتمى الى تاريخنا ولا تتمشى وفلسفة مجتمعنا .

● وهذه الموجات الاعتباطية العابرة الدخيلة لا تعتمد فى ظاهرها على واقع مألوف القسمات محدد السمات فى محيط حياتنا العامة ووجودنا الاجتماعى ، وشخصيتنا المميزة ، بل انها على تباينها وتعدد آفاقها تتجه فى مسارها نحو التجريدية المتغالية أو السريالية المسرفة ، وفق ما تزخر به الحضارة الغربية المادية الحديثة التى تنصهر فى بوتقة هذه الدراسات النمطية التى لا تتعداها . وهكذا نرى معظم المشتغلين بالفنون الشعبية يلجأون الى التقليد أو ما يشبه التقليد دون وعى أو ادراك لحقائق هذا المنحى المسرف فى شطحاته المادية الهذائية والى أية غاية تمضى والى اى هدف تسير .

ونحن من جانبنا ليس لدينا أى اعتراض على متابعة التطورات الخارجية المستحدثة ، ولكن

الذى لا نقره هو السير الأعمى والتخبط الشديد والمضى قدمـا خلف هــذه الموجات الغريبـة ، والرضـوخ لهذا الضرب من الانتـاج السطحى العابث الذى يصم فناننا الشعبى بالانقياد والتبعية وبالعجز وضآلة النظرة والغاء الشخصية ومحو الذاتية وزوال الفطرة وأمانة الأصالة العربية ، وهنا يطغى قطب الواقع الغربى على قطب الواقع العربى ، وهــذا فى حد ذاتـه أسـلوب عقيم ومرفوض ، لأنه يقوم على الأداء الأسهل والتنفيذ الساذج والذوق المبتسر الذى يشارك فى هـدم مقوماتنا الرفيعـة ويقضى على تاريخنا وأمجادنا وتراثنا الأصيل ·

● واذا كنا نعيش الآن عصر التنوير العلمى والثقافى والازدهار الحضارى ، فان أول ما يمليه هــذا العصر ، وما تحتمه الواجبات الأسـاسية والالتزامات المنطقية هو العودة الجادة الحكيمة المنصفة الى أصـولنا التى تتمتع بقيمها العظمى وعلاماتها المضيئة التى ترتفع بمكوناتها الغزيرة وملامحهـا الدالة فـوق هـذه الموجـات المفتعلة الطارئة ، وتكون لهـا صفة الرصـانة والجدية والثبات ·

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو ما مدى المكـاسب المنتظرة التى تترتب على العـودة الى صميم أصولنا الأولى والاحتفال بتراثنا العريق الذى هو قاعدة الانطلاق ومدار التحرك ، وما هى الفوائد المنشورة التى تتوقف على ذلك وتترتب على تطورنا الفكرى وما هو العائد من مردود النتائج التى تتمخض عن هذه الفلسفة الرشيدة ·

● وللاجابة عن هذا السؤال نقول فى المبتدأ ان أول المستلزمات فى عصر التنوير الحضـارى والنهوض الثقافى والفنى هو العودة الى الأصول الثقـافية والابداعيـة القديمة التى تقوم أول ما تقوم على نقـاء الفطرة وعمق النظرة ونبالة الفكرة وسمو الروح الانسانى والجوهر البيئى ، مع عدم الارتماء فى أحضان الموجات (الموضات) الوافدة التى لها خصائصها النوعية التى تتعارض وقيمنا وتقاليدنا ، وهذا من شأنه أن يولد فى فنانينـا الشـعبيين حب التعلق بجـذورهم وبماضـيهم ، كما يحملهم على المضى قدما نحو معرفة البيئة التى يعيشون فيها وما تتطلبه من مرادات واحتياجات يتنفسون عنها فى انتاجاتهم وانجازاتهم الفنية لتكون هذه الفنون فى خدمة الشعب والحياة ودافعة الى تنمية المجتمع ورفع منـاره والقضـاء على الصراعات الاجتمـاعية والفكرية ·

ان العودة التى ننادى بها الى منابع الوحى والالهام والأصول المرعية التى عاشت ردحا طويلا من الزمان فى ضمير الشـعب ووجدانه ، هى عامل أساسى فى توليد عنصر المعاناة وخلق روح الانتماء لدى الفنان وارتباطه بتراثه والاحتفال والاهتمام بثقافته التى يتحدى بها ثقافة الموجات المتباينة الوافدة معتمدا فى ذلك على ما يحرزه من تعمق فكرى وخلفيات راسخة يستمدها من عناصر وجوده ، ومن جذور الأشياء التى تنتشر فى محيطه وتشـتمل عليها البيئة من مكونات ووحدات وعناصر متعددة ·

ان عودة الفنان الشعبى الى الأصول والجذور **سـوف تقوده الى نبذ سـمات الترف ودواعى المغـالاة فى الزينة ، وتكون العودة الحميمة الى تلك الجذور الحية قائمة على الرغبة الملحة فى هضمها ومعرفة أبعادها والالتصاق بها عن كثب لتعمق صورها ، والتبحر فى خلفياتها الفكرية والوظيفيـة بعيـدا عن الضـغوط الأكاديميـة** ومن ثم تصبح هذه العودة التى ننادى بهـا من الضرورات المهمة الملحة التى تسـاعد فى تحقيق عملية الاصلاح والتطهير والتخلص من الموجات السطحية الشـوهاء التى لا تترك الا ركاما من مظاهر الآلية والتقليدية العقيمة المنعدمة الحس والمشاعر النفسية ومن هنـا تتبدد حدة الأزمة والتخلص من سيطرتها على عالم الفنان الشعبى وحماية شخصيته من مؤثراتها ·

وحينما ندعو للعودة الى هذه الأصول الشواهق فليس معنى ذلك أن نقف فقط على اعادة نقلهـا وترديدها على ما هى عليه فحسب ، وانما المقصود هو استساغتها وهضمها ثم العمل على استحيائها واستخراج شىء جديد منهـا ينبع من وجودها الأصيل كأصـالتها الحية ، راسخ كرسوخها ، فاعل ومؤثر كفاعليتها وتأثيرها · وليس القصد هو العزف أو الضرب على صناجتهـا أو ترسم

خطاها وتطابق أشكالها وأنماطها والتزام صورها وأفكارها دون اضافة جديدة من اضافات التنمية التي لا بد للفنان الشعبي أن يضعها في حسبانه ولتوافر الثراء في حصيلة الانجاز وحيوية الأداء ·

● **اننا في عالم اليوم ، ونحن ننشد الاصلاح** والنماء لا بد لنا أن نسارع في انتشال الفروع الفنية الشعبية بمختلف ألوانها وتعدد مظاهرها **من سباتها العميق ومن رقدتها الطويلة لتقوية** مقوماتها وازالة صور **الضعف والاستخذاء عنها** وتخليصها من أدران الموجات الأجنبية المتخبطة التي ألقت سمومها في كثير من شباب الفنانين **الشعبيين الى الاندفاع في خضمها والمضى تحت** نير تيارها وهذا منتهى الخسران والضياع حيث يلتهمون فتات الموائد دون اجتهاد أو تجديد مشروع أو اضافة من اضافات التنمية والابتداع والتفوق بعد نبذ الميت الذابل وتحويل الخسيس التافه منها الى النفيس الجذاب من ألوان هذا الفن الانساني الذى هو رمز الحيوية في مسيرة الوجود البشرى والفطرة النقية التي تنأى بنفسها عن مظاهر التكلف **وصور الافتعال** ·

● وجدير بالذكر أن ننوه بأزمة الثقافة التي **تدور في فلك الفنون الشعبية وهي لا تقل شأنا** عن أزمتها بعامة ، وبموازنة يسيرة بين المثقفين التراثيين في الجيل الماضي والجيل الحاضر على مستوى الكيف لا الكم نجد بونا شاسعا بين هؤلاء الرواد الأوائل الذين أقاموا صرح الفكر **الفني الشعبي على أسس متينة ودعائم قوية ، وكان لهم دورهم الخلاق في محاولات التعريف بهذا التراث الضخم بينما نجد معظم أفراد الجيل الراهن غارقين في القشور والهوامش** والذيول والشروح المقتضبة والتلخيصات الموجزة التي لا تسمن ولا تغني ولا تنفذ الى الأعماق لاستخراج اللآلىء الثمينة من صدفات البحار **الصعبة التي تزخر بالدرر والنفائس الغالية** والأسرار الرحيبة فهنا نجد من السهل الاحساس بالتمزق والضحالة والضعف والتخلف في معسكر الحياة الثقافية الشعبية المعاصرة بالقياس الى جيل الرواد العظام من المثقفين الشعبيين في الماضي · ومن المعروف أن الثقافة الفنية الشعبية هي أداة قوية وضرورة حتمية للنمو المهني والتقدم الانساني والاسهام الحضاري ، حيث أنه مستمد من شجرة الحضارة الانسانية في وحدتها الضامة الشاملة وأصولها المشتركة الثابتة ·

● ومن المظاهر الشائعة في أغلب المراكز الثقافية الشعبية عدم اتاحة الفرص أمام الفنانين والباحثين في هذه المؤسسات للاطلاع على المراجع والمجلات والكتب والوثائق السجينة البعيدة عن تناول الأيدى ، وكأنها الفاكهة المحرمة وهذا من شأنه خنق الفكر وقتل المواهب ، واماتة الفاعليه وضياع الأثر ·

● وعلى هذا النحو تبرز الأزمة الثقافية والسطحية المقيتة في دنيا الفنون الشعبية التي يعانيها المشتغلون المتخصصون في هذا الحقل الوسيع ويعيشون في متاهات العزلة وضباب الأوهام · وأسر السيطرة والسلطان ·

● وثمة قصور ملموس في قلة عدد المجلات الدورية المتخصصة والصحف اليومية التي تتناول أبحاث ودراسات الفنون الشعبية والتعمق في مجالاتها وتقويم انجازاتها ، وهذا بدوره يشكل قصورا ملموسا يجسد الأزمة الثقافية في هذا المضى كما يؤثر بالتالي على دفع المثقفين الى الاهتمام بقراءة ونشر ما يعن لهم من أفكار والوقوف على الجديد من الأساليب الهادفة والاتجاهات البناءة ·

● **وفي كليات الفنون المتخصصة تبرز أيضا أزمة الفنون الشعبية حيث لا تنال هذه الدراسات القسط الموفور من الاهتمام والممارسة التي تساعد في اثراء مجالاتها والقاء الأضواء على أنواعها المختلفة ، ويعين على هضمها واستيعابها وتتبعها ووجودها المستمر** ، وخلق مناخ التغيير في جدة وتركيز والنهوض بتبعاتها والانتماء الحميم وترشيد الانتاج الذى يدور في فلكه الصحيح تحقيقا لأكبر الفوائد العلمية والثقافية والاجتماعية التي ترفع من منزلة تلك الفنون ودعمها ·

● ومهما يكن من أمر فلا بد لكل فجر حضارى أصوله ومنابعه وميادينه المتشعبة ، ورؤيته ومنظوره الخاص عبر القرون والأزمنة وتقادم الأجيال جيلا بعد جيل ومرحلة بعد مرحلة ·

● ومن الأسباب التي تشكل لونا من الأزمات

في عالم الفنون الشعبية عدم اقامة متحف عام لأنواع الفنون الشعبية تقوم عليه الدولة وترعاه ، وتسهم في انشائه الجهود الذاتية بالاكتتاب وبالأعمال التراثية التي في حيازة بعض الأفراد المهتمين وهذا أمل مرجو خليق بالاستجابة والتحقيق ، ولا يجوز أن تظل هذه الفكرة معلقة حتى الآن دون تنفيذ سريع يتناسب وتلك المرحلة الحضارية التي نجتازها الآن .

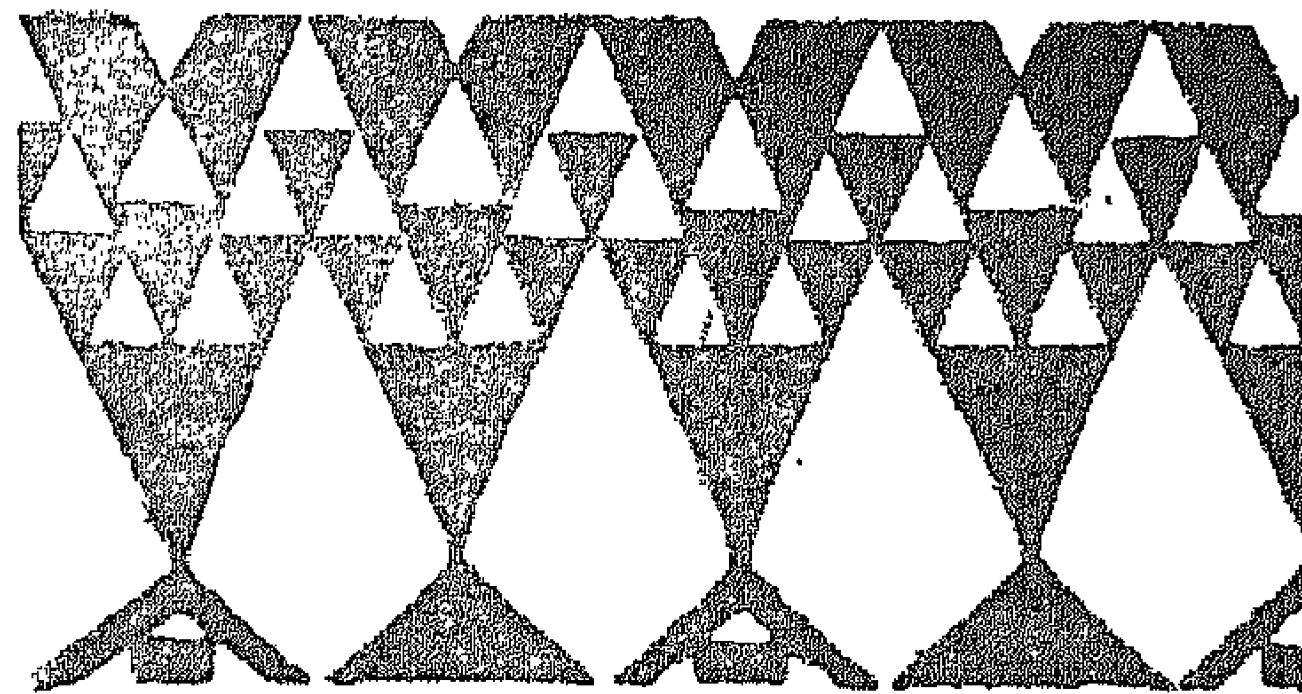
● وحبذا أن تهتم كل محافظة باقامة متحف نوعي شعبي اقليمي خاص بها يضم تراث هذا الاقليم وما يشتهر به مع ربط الماضي بالحاضر وبالمستقبل لخلق الوعي وكفالة التقدير نحو تلك الفنون التي لا يخفى دورها في مجتمع اليوم ومجتمع الغد .

● ومن الملحوظ أيضا عدم وجود مراكز ومعاهد بالقدر اللازم لمواجهة وانعاش الدراسات الأكاديمية والتدريب الجاد والممارسة للتجارب النوعية على أسس علمية تساعد في اعداد الكوادر المتمكنة وتنمية المواهب لدى عشاق تلك الفنون الأصيلة بعيدا عن الارتجال والسطحية .

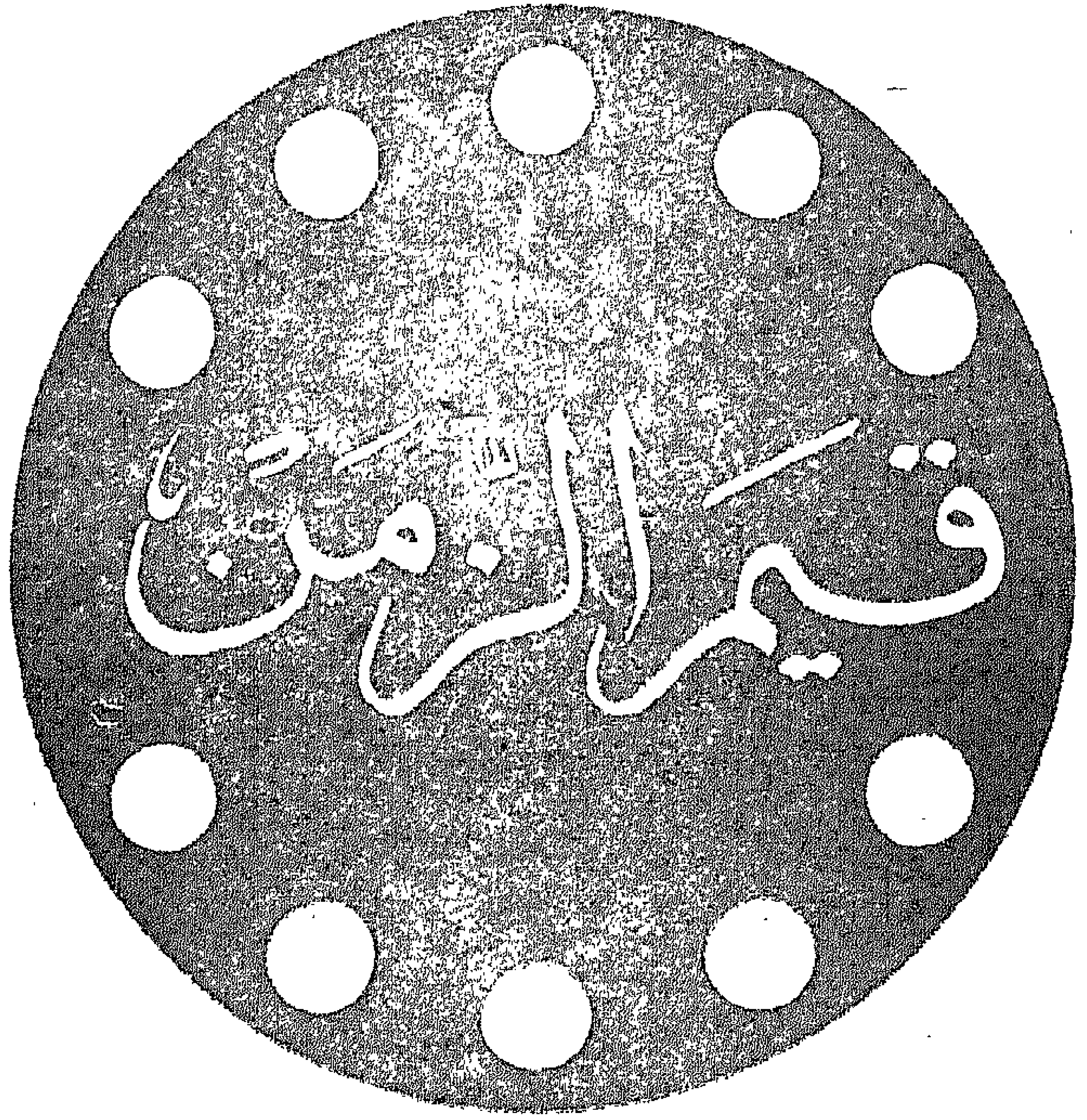
● عدم تواجد تضافر سياسي وتبادل ثقافي وعروض فنية تراثية ومستوحاة وفق تخطيط محكم وأسس علمية وتاريخية منظمة في مجالات الفنون الشعبية بين الدول العربية ، وهذا من شأنه حدوث أزمة وقصور ملموس في ازدهار تلك الفنون تنميتها وتبويبها المكانة اللائقة بها ولاتساع رقعتها وزيادة رصيدها .

● وبعد ، فلسنا متشائمين في بلوغ هذه الأماني الغالية فالرجاء لدينا يتغلب دائما على أي يأس في تحقيق التنمية المتكاملة من خلال عودة الروح الى معاشر الفنانين الشعبيين والقيادات العليا المتحمسة بالرجوع الى بعث هذا التراث من رقاده والاهتمام بأصوله حتى تتحقق المعجزة الكبرى على أيديهم وبارادة التغيير الى ما هو أفضل وبأمل النزعة الفطرية التي ترمي الى التفوق والأداء الكفء وبالرؤية التلقائية الحرة ، مع الابتعاد عن المؤثرات الأجنبية والايحاءات الدخيلة الوافدة ، حتى يحس الفنان الشعبي وجوده المستقل وشخصيته المتميزة والكشف عن عبقريته وحصاد بذاره وغرسه الناجم عن المنابع الأصيلة التي تمثل ذروة الغذاء الحيوي الذي يواجه أزمة الفنون الشعبية قبل أن يرين عليها التصدع والذبول وافتقاد الحيوية المستقاة من المنابع الأساسية والمناهل العذبة السائغة ، وليس ذلك على الفنان الشعبي الأصيل بعزيز .

***







ودلالاته في الموال السبعاوى

د. مصطفى رجب

يعد الموال السبعاوى ـ أو النعمانى كما يسمى أحيانا ـ واحدا من أنماط الموال الطويل الذى يمتاز عن الموال القصير [المربع أو الواو] بأنه يتيح للشاعر مساحة أوسع لابراز الحكمة واستخدام الموروث الشعبى من القصص أو الأمثال ، والاستشهاد الدينى ، وتوضيح المفارقة .. الى آخر تلك الامكانات الجمة لهذا النمط . ولذلك لا نستغرب اذا لاحظنا أنه أكثر شيوعا من غيره من أنماط الموال على ألسنة الشعراء الشعبيين أو أفراد الشعب وترديدهم له فى المناسبات المختلفة . ويتكون السبعاوى من سبعة أبيات الثلاثة الأولى منها والسابع متحدة القافية ، والأبيات الثلاثة التى تتوسطها (الرابع والخامس والسادس) متحدة بقافية أخرى ويمتاز بعدة خصائص من حيث البنية اللغوية قد نعود اليها فى مقال مستقل .

وتبرز أهمية دراسة السبعاوى من كثرة شيوعه وانتشاره مما يجعلنا مضطرين الى الالتفات الى خطورة مضامينه التى تشكل شئنا أم لم نشأ ـ عقلية هذا الشعب ، ومصدرا خطيرا من مصادر ثقافته التى تمثل دوافع سلوكه ، ومصادر الهام فكره ، ومنابع قيمه . ومن هذا المنطلق فقد رأينا ضرورة تخصيص هذه السلسلة من المقالات بهدف غربلة كثير من القيم

التى يتضمنها الموال السبعاوى متخذين فى سبيل هذه الغاية الدراسة التحليلية لتلك المضامين اسلوبا للبحث وقد قمنا بتسجيل المادة الأساسية للبحث من أفواه عدة رواة وشعراء شعبيين غير محترفين هم : محمود محمد عمارة وخلف أحمد حامد ومحمود الحصينى وهم من أهالى قرية شطورة وكذا طهطا بمحافظة سوهاج وثلاثتهم فوق الخمسين وقد توفى الأول منهم منذ شهور قليلة . وتم تسجيل المواويل بمساعدة بعض طلابنا الدارسين فى الدراسات العليا وذلك بشكل غير مقصود خلال السهرات الطبيعية التى كثيرا ما تقام فى التجمعات القروية .

والزمن من العوامل المشتركة فى الموال الشعبى بأنماطه المختلفة فالشاعر الشعبى يتحدث عن الزمن دائما حديثا مأساويا يتخذ أكثر من مسار ، وبين أيدينا ثلاثة عشر نصا يمكن من تحليلها أن تحدد المسارات الآتية للقيم والدلالات الخاصة بالزمن فى الموال السبعاوى :

١/١ ــ الزمن / الناس :

يتحمل الزمن فى مفهوم الشاعر الشعبى أخطاء الآخرين . فالزمن مسؤول عن الهم الذى يعانيه الشاعر (= الانسان العادى) نتيجة مضايقات الآخرين ، فالذين يسيئون للآخرين بغير سبب ، والذين يخدعون الناس اذا عاملوهم، والذين لاعمل لهم الا الغيبة والنميمة ، والذين يقطعون صلة الرحم ، والذين يتربصون بالناس الدوائر ، والذين يظهرون خلاف ما يبطنون ، والذين يحسدون ، والذين يشمتون ، كل أولئك يتحمل الزمن مسئولية أخطائهم .

ثلاث آفات م الزمن يارب تعبونى
اللى أعاشره غزال ألقاه آف تعبونى

[أعاشر شخصا فيه رقة الغزال فاذا به آفة كالثعبان]

دا أنا أقدر أصوم لا يقولوا شرب ولا كل

[لم يشرب ولم يأكل]

لكن أخاف لوم الناس لما يقولوا فلان أهو كل

[من الكلل = التعب]

واللى عمل قنطرة يستحمل لدوس الكل



جيت أريح الكم قام الكل تعبونى !

٢/١ ـ الزمن / التنكر :

غالبا ما تأتى الليالى السوداء بعد ليالى الفرح والسرور ، والذى يفعل المعروف يجزى عن معروفه جزاء مخالفا لما يتوقعه من خير ، هذه هى الدلالة المستمرة للزمن / التنكر فى المفهوم الشعبى ، فالعبد يتنكر لسيده اذا أصابه الفقر أو المرض ، والمرض يفتك بالانسان بعد أن يكون صحيحا فتيا معافى ، ويتعجب الشاعر الشعبى من هذا التنكر من الزمن خصوصا أنه لم يعص أباه ولا أمه ، فلو أنه كان عاقا لوالديه لسهل عليه تفسير تلك النكبات بأنها نتيجة غضبهما عليه .

والشاعر الشعبى يقدم لنا عدة صور متتابعة للرجل المسن خلال مراحل تقدمه فى الشيخوخة يبين لنا فيها تنكر أقرب الناس اليه وهم أبناؤه ، وضيقهم بأبيهم الهرم ، وازورارهم عنه ، ورغبتهم الدفينة فى التخلص منه لكى يستريحوا من عناء شيخوخته ! وكذلك تنكر زوجته له ، ورغبتها فى التعجيل بوفاته لأن العجوز الطاعن فى السن يكون كالطفل كثير الطلبات محتاجا الى كثير من العناية .

ما دام قالوا لك يا جد ـ اسمع كلمتى ـ نشروك

[تطعوك اربا اربا]

كنت فى عين النـاس تطقطق سـبحتك يشوروك

[يستشيرونك]

وكنت على حق ف مجالس الصلاح مشروك

[كنت مشتركا فى مجالس الصلح]

مادام بقيت سن ٧٠ ياخد ربنا بعونك

[أعانك الله]

عتلوج فى الناس يادوب راقب بعونك

[تلوج = تردد بصرك
بعونك = بعينك
انك تدبر وترى بصعوبة]

صابر لقد ايه بعد ماعزلوا ماعونك ؟

[الام تصبر بعد أن خصصوا لك آنية خاصة بك لاستعمالك وأصبحوا يستقذرونك]

لا يضـيع قانونك وأهلك فى السـكن ماشاروك !

[قد يتبدل وضعك فيتركك أهلك مشاركتك فى المسكن !]

فالشاعر هنا يصف لنا مخاطبا الذى بلغ سن السبعين بأن أهله يزدرونه وبعد أن كان من أهل الوجاهة أصبح معزولا لا يؤاكله أبناؤه بل يوشكون أن يتخلصوا منه . ونتقدم خطوتين لنرى ماذا يحدث ؟

ياولد ٩٠ يالى فى المرض بلاوان

[مبتلى دائما]

وسنين عدت حاسبها فى السؤال بلاوان

[أنت تعرف عمرك آونة فاخرى]

وتكلم الناس وتقول أتانى الكبر بلاوان

[جاءنى الكبر فى غير أوانه !!]

عدت ف خامس جيل أصلح يافتى وانزل

[أصبحت فى العقد الخامس بعد سن الرشد (= ٤٠ سنة) أى أصبحت سن ٩٠ فكفاك وتنازل عن الدنيا ومت !]

دا ان خلاك الموت مايسيبك الكبر تنذل

[سوف تذل اما بالموت أو بكبر السن]

ما دام كترت الأجيال ما البت يا ندل تنذل

[لقد كثر حولك أحفادك وبالتالى سوف يصيبك الذل لأن أحدا لم يعد يفرغ لك]

والجسـم السـليم دل عايزين يخنقوك بلاوان !

[يريدون أن يعملوا بوفاتك قبل أوانها .]

٣/١ ـ الزمن / الكذب :

يحاول العجوز الفانى أن يخدع نفسه ويوازن بينه وبين أجيال حفدته وتدعى زوجته ـ بعد أن بلغ المائة ـ أنه لم يعد ذا فائدة لها !

قطعت المنافع يا ولد ١٠٠ قم قالت المره : خليك

ارعى الكتاكيت كان يرعى زمان خال ليك

وان ضـــاعوا الكتاكيت لا خل عيشتك خليك

[كالحل]

مع قلة العقل والفهم السليم .. داير !

طاير من الموت ودى دنيا وفلك داير

يبقى زاد عنها [اى عن الـ ١٠٠ سنة]
ووراه تلقى الصراخ داير !

ويقولوا : خساير ـ فى موته !! ـ للزمان خليك !!

ان دلالة الزمن بالنســـبة للانســـان العجوز تتراوح بين تنكر الناس وكذبهم ونفاقهـــم فهو حتى بعد أن يموت يقولون له : خســـارة موتك .. عد للدنيـــا !! وقد كانـــوا بالأمس يريدون أن يخنقوه ليموت قبل أوان موته !

ويمكن تصنيف القيم التى تتضمنها النصوص الخاصة بالزمن فى الموال السبعاوى كالآتى :

٢ ـ القيم الايجابية :

٢/ أ ـ ضرورة الاعتبـار والاتعاظ بالأحداث التى تمر بالانسان ٠

٢/ب ـ يجب الاعتمـاد على الارادة والصبر فى مواجهة خطوب الزمن ٠

٢/ج ـ ضرورة التسليم بقضاء الله وقدره

٢/ د ـ لابد ان يـكون لدى الجماعة سلطة ردع للمنحرف ٠

٢/هـ ـ لابد من حسن اختيار الزوجة ٠

٢/و ـ طاعة الوالدين تضمن حياة سعيدة ٠

٢/ز ـ على من تتقـــدم به السن أن يراقب سلوكياته ٠

٢/ح ـ المنافق مكشوف وان لم يعلم ٠

٢/ط ـ لافائدة من البكاء على شىء فات ٠

٣ ـ القيم السلبية :

٣/ أ ـ الموت يختار أصحاب المكانات المرموقة

٣/ب ـ لابد للرجل الكريم من داء يصيبه ٠

٣/ج ـ الناس جميعا متعبون ومزعجون ٠

٣/ د ـ الفقر عار وعيب

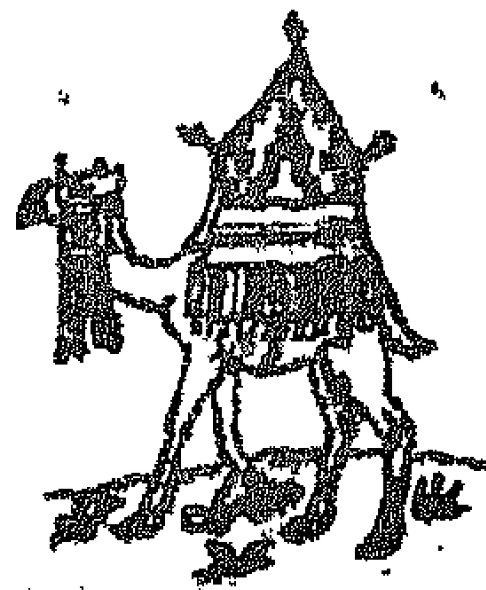
٣/هـ ـ ليس مـن الضرورى اللجـوء للطب عند المرض

٣/و ـ ليس فى مجالسة الناس الا الغيبة

استخلاصات عامة :

من التحليل الســـابق نستطيع ان نستنتج أن القيم المتضمنة فى الزمن كرمز دال على القهر فى الموال السبعاوى تتميز (أى القيم) بأنهـا ذات طابع دينى يتمثل فى طاعة الله والصبر على القضاء والقدر ٠ وطابع عملى ترتكز فيـه تلك القيم على ضرورة قيام الجماعة بواجبها فى ضبط سلوكيات أفرادها ، وأهميـــة دور الأسرة من خلال احسان اختيار الزوجة ٠ وأهمية اكتساب الخبرة المربية من خلال ما يمر بالانســـان من مواقف وأحداث ٠

★★★





السحر والعجائب في الحكايات الشعبية



ستيث طومسون

ترجمة : أحمد آدم محمد

أولا ـ القوى السحرية :

في نسبة كبيرة من الحكايات الشعبية ، أينما توجد ، يقوم السحر بدور كبير ، وهو يكاد يكون موجودا في كل مكان ، بشكل ما ، في كل تلك القصص التي نعرفها باسم حكايات العجائب • وفي مجموعة هامة من هذه القصص نجد أن التمتع بهذه القوى وحيازة هذه الأدوات السحرية بمثابة موضوع له أهمية قصوى في القصص •

وثمة مثال لا بأس به لهذا الضرب من القصص هو الحكاية المعروفة باسم حكاية الولد الكسول • وكما هو الحال في حكاية الشقيقين ، يصيد البطل سمكة كبيرة ، هي عادة حوت سليمان •• وعندما يوافق على أن يلقى بحوت سليمان في الماء تمنحه السمكة المذكورة المقدرة على أن يحقق كل ما يتمناه • وما عليه الا أن يقول : « بحق كلمة سليمان » ومن الأعمال

Stith Thompson, The Folktale, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1946; pp. 67-79.

الأخرى التى قام بها صنع منشار يقطع الخشب وحده ، دون أن يمسك به أحد ، وقارب يسير وحده دون أن يوجهه أحد ، أو عربة تسير وحدها دون أن يقودها أحد • ولدى وصوله الى مدينة لأحد الملوك فى عربته الغريبة ، تشاهد الأميرة منشاره العجيب وهو يعمل ، فتهزأ به ، وتضحك ساخرة • فيتميز غيظا ، وفى غمرة غضبه تساوره رغبة عارمة فى أن تصبح حاملا • وعندما يحين أوان الوضع ، تنجب طفلا وعندئذ يجرى تحقيق لمعرفة الوالد المجهول لهذا الطفل ، فيؤتى بكل الرجال ، الذين يحتمل أن يكون والد هذا الطفل من بينهم ، ويحشدون معا • ويتعرف الطفل على البطل ويخرجه من بين صفوفهم على أنه والده •• ويعقد قرانه على الأميرة • ويشتد الغضب بالملك ويأمر بأن يلقى البطل والأميرة فى البحر ، بعد وضعهما فى صندوق زجاجى ، وفى رواية أخرى يأمر بأن يوضعا فى برميل ويلقى بهما على الجبال ، ويتركان هناك تحت رحمة الأقدار • ولما كان البطل لا يزال يتمتع بقوته السحرية ، فانه يستخدمها فى تشييد قصر عظيم مجاور لقصر الملك ثم يدعو حماه ، لكى يريه أنه أعظم منه شأنا •

وهذه الحكاية من الحكايات الأوروبية القليلة تحظى بشهرة كبيرة وان كانت لا تظهر فى المجموعة العظيمة من الحكايات التى جمعها « جريم » ومهما يكن من أمر فانها عرفت منذ مدة طويلة ، اذ أنها توجد فى « ليالى سترابولا » فى ايطاليا ابان القرن السادس عشر ، وعرفت بعد ذلك بمائة عام فى « البنتاميرون » لبازيل • وهى منتشرة بصورة لا تتغير ، فى أرجاء أوروبا بأسرها ، وتمتد شرقا الى سيبيريا • ويبدو أنها غير معروفة فى الهند أو أفريقيا ، ولكن ثمة روايتين منها نقلتا من « أنام » وانتقلت الى غينيا الجديدة والى أمريكا • أما رواية جزيرة كاب فيردى ، التى تروى فى ماساشوستس فمن الواضح أنها من البرتغال ، وأما الحكايات الهندية من ميسورى الفرنسية وحكايات الهنود الحمر والتى يرويها قبائل ماليسيت فى نيوبرونزويك وقبائل أوجيبوا فى متشيجان فمن الواضح أنها من فرنسا •

ولست ممن يجمعون الحكايات الشعبية ولكن اتفق أن تكون هذه الحكاية من الحكايات القليلة التى دونتها فى العمل الميدانى • والقصة موضوع الحديث مثال جيد للطريقة التى بها يمكن تغيير حكاية تدخل فى ثقافة أجنبية بحيث أننى لا أستطيع أن أحجم عن القيام بصفة خاصة بذكر القصة كما رواها لى هندى من قبيلة أوجيبوا فى جزيرة شوجار بمتشيجان ، فى صيف عام ١٩٤١ • وكان يروى قصصا عن بطل معروف فى حضارة قبيلة أوجيبوا • وفجأة سأل : « هل سمعتم من قبل حكاية « رومى » وعربته الفورد الصغيرة ؟ ثم مضى يروى حكاية هى بلا شك ، القصة الحالية ، وان كانت مختلطة ببعض الحكايات الفرنسية الأخرى ومن الواضح أن « رومى » هو بطل هذه الحكايات الفرنسية ، والعربة الرينى والعربة الفورد الصغيرة كانتا الفكرة التى خطرت لمستر جوزيف عن العربة التى تسير وحدها دون أن يقودها أحد • والمنشار الآلى قام بدوره ، وما حدث مع الأميرة كان بالضبط ما أوجزناه فيما سبق • ومن حكايات أخرى أقتبس حكاية مفرش المائدة الذى يأتى من تلقاء نفسه بالطعام ، والحظر المفروض بعدم النظر الى الخلف ، والذى ردده مرارا فى القصة ، لكنه فيما يبدو ، لم يدرك كنهه أو يفيد منه فى القصة ولم يقم أحد بدراسة شاملة لهذه الحكاية بطريقة منهجية • ولكن عمل قائمة عارضة بالروايات التى تنقل من بلد الى بلد ، يوحى بوجود احتمال شديد بأن أصل هذه الحكاية جنوب أوروبا ، وبالتأثير الغالب للمعالجات الأدبية التى قام بها اثنان من رواة الحكايات الايطاليين المشهورين فى عصر النهضة •

واذا كان الأصل الأدبى لحكاية الولد الكسول يبدو أنه غير محقق فانه لا يمكن أن يكون هناك شك فى أن حكاية « افتح يا سمسم » قد عرفها من يروونها اما من نسخة من « ألف ليلة » ذاتها أو ربما أخيرا عن طريق وسطاء عديدين يروون حكايات من نفس المصدر • ويبدو أن من المحتمل أن تكون هذه الحكاية قد دخلت فى التراث الشفاهى لكل بلد أوروبى تقريبا منذ عهد ترجمة جالان لألف ليلة وليلة الى اللغة الفرنسية فى بداية القرن الثامن عشر ومعرفة ما اذا كانت الروايات الشائعة فى أفريقيا الوسطى قد جاءت مباشرة من الروايات العربية للعمل المذكور ، لم تتحدد ، ولكن يبدو أن هذا محتمل •

والقصة الآن جزء حقيقي جدير بالثقة من التراث الشعبي في جزء لا يستهان به من أوروبا، مهما يكن أصلها بالفعل ، وهذه الحقيقة تبرر تضمينها في القائمة المعترف بها رسميا للحكايات الشعبية الشفاهية ٠٠ وهي تكاد تكون معروفة لكل فرد ٠ الأخ الفقير يشاهد لصوصا يدخلون غارا في جبل ويسمع خلسة الكلمتين السحرتين : « افتح يا سمسم » اللتين يفتحان لهم باب الدخول ٠ ويحصل على قدر كبير من الذهب من الغار ويأخذه الى البيت ٠ ويستعير مكيالا من أخيه الغني ليعرف به عدد القطع الذهبية ٠ وتبقى في المكيال قطعة من النقود ، وبهذا تفشى سره ٠ ويحاول الأخ الغني أن يحاكيه في فعله ولكنه ينسى الصيغة السحرية لفتح باب الغار في الجبل ، ويقبض عليه داخله ٠ وعلى الرغم من أن الكلمات السحرية تتغير كلما انتقلت الحكاية من بلد الى بلد ، فانها على الأقل ، فيما يبدو ، تذكرنا دائما بالعبارة « افتح ياسمسم » ٠

وثمة حكاية أخرى عن القوى السحرية ، تأتي بلا شك من الشرق ، ولكنها في هذه المرة تأتي من الهند ، وهي حكاية الساحر وتلميذه ٠ وهي مشهورة في الهند ، وأيضا في أرجاء أوروبا وهذه الحقيقة ، أدت الى أن تلفت اليها أنظار الدارسين للتراث الشعبي المهتمين بمشكلة الأصل الهندي للحكايات الشعبية الأوروبية ٠ وفي عام ١٨٥٩ يستخدم تيودور بنفى في مقدمته للبانجاتانترا (الأسفار الخمسة) القصة كمثال توضيحي للطريقة التي بها تنتقل الحكايات من الهند الى الأدب المغولي (في هذه الحالة كجزء من مجموعة حكايات « كالمك » المعروفة باسم « سيدهي كور ») وتنتقل عن طريق هذا الكتاب الوسيط الى أوروبا ٠ وبعد أكثر من خمسين عاما نجد أن تلميذة « ايمانويل كوسكان » (في كتابه المغول ودورهم المزعوم في نقل الحكايات الهندية الى أوروبا الغربية ») ، في الوقت الذي يقبل فيه ما انتهى اليه البحث الكبير من اثبات الأصل الهندي للحكايات الأوروبية فانه يقوم باستثناء لأهمية المغول ، ويستخدم الحكاية الحالية لتكون بمثابة أساس لما يقول عن هذه الحالة ٠٠ وهو يبين بوضوح كاف أن الحكايات الأوروبية تشبه الحكايات الهندية المحضة وأنها مختلفة الى حد كبير عن الشكل المغولي ٠

ويبدو أن القول بأن هذه الحكاية هي أصلا من الهند لم يجادل فيه أحد أبدا ، على الرغم من أنها أصبحت مشهورة جدا في أوروبا بحيث أنها يجب أن تدرج في مصاف القصص الشفاهية الشائعة بين الناس ٠ وتروى في كتاب سترابولا ابان القرن السادس عشر ٠٠ وتظهر تقريبا في كل مجموعات الحكايات في الشرق الأدنى وفي جنوبي سيبيريا ٠ وهي فيما وراء الهند ، حيث كانت كثيرا ما تتردد على ألسنة الناس ، كانت تروى في « جزر الهند الهند الشرقية » وفي « الفليبين » ٠ وهي شائعة في شمال أفريقيا وقد جاء بها الفرنسيون الى « ميسوري » ، وجاء بها الى ماسا شوستس رواة من السود في جزيرة كاب فردى يتكلمون البرتغالية ٠

ولا تزال تفاصيل القصة ثابتة بصورة ملفتة للنظر ، أينما تروى ؛ والد يرسل ابنه الى مدرسة ليتعلم فيها السحر على يد ساحر ٠ واشترط الوالد أن يكون الحق في أن يعود له ابنه ، اذا ما استطاع في نهاية عام أن يتعرف على ابنه هو في هيئة حيوان ، يكون الساحر قد حوله اليها ٠ ويتعلم الولد السحر سرا ، ويفر من الساحر هاربا مستعينا بالسحر ٠ وهو اما أن يحول نفسه مرارا الى هيئات أخرى ، أو يلقى وراءه أشياء سحرية تعوق مطارديه ٠ وبهذا يعود الى أبيه ، ويساعد أباه على أن يربح مالا ببيع نفسه في صورة كلب أو ثور ، أو حصان ٠ وأخيرا يباع في صورة حصان للساحر ٠ ويخالف الأب تعليمات لابن ويعطى اللجام مع الحصان للساحر، وهذا يجعل الفتى تحت رحمة الساحر ٠ وينجح الفتى في أن ينتزع اللجام وبهذا يتغلب على الساحر في معركة تدور بينهما يحاول فيها كل منهما أن يتحول لصورة أخرى ٠ وهو يغير هيئته الى صور حيوانات مختلفة ، وكذلك يغير الساحر هيئته الى صور عديدة ٠ والتفاصيل الخاصة بهذه التغييرات تختلف الى حد ما ٠ ومن هذه الصور المنوعة للتغييرات والشائعة كل الشيوع ، والخاصة بهذه الموتيفة ، الصورة التي يتحول اليها الفتى

(أو الأمير) وينطلق طـــائرا الى أميرة بعد أن يكون قد حول نفسه الى عصفور فتخفيـه الأميرة بعد أن يكون قد حول نفسه الى خاتم • وبينما الأميرة تلقي بالخاتم يتساقط عدد كبير من حبات القمح على الأرض • وعندما يوشك الساحر وهو فى هيئة ديك أن يلتهم القمح يصبح الفتى ثعلبا ويقضم راس الديك •

وفى هذه الحكاية ، كما فى الحـــكايتين اللتين عالجناهما توا قبلها ، يعتقد أن السحر من الصفات الفطرية فى البطل • واستخدام الأدوات التى لها قوة سحرية لا تعتمد على أية صفة خاصة فى الشخص الذى يستخدمها أكثر شيوعـــا فى الحكايات الشعبية •

ثانيا : الأدوات السحرية :

ثمة نموذج عام يكاد يوجد فى كل القصص التى تروى عن الأدوات السحرية • وهنـــاك الطريقة غير العادية التى بمقتضاها يتم الحصـول على الأدوات السحرية ، واستخدام البطل للأدوات السحرية ، وفقد هذه الأدوات (بالسرقة عادة) واستعادتها : ومن هذه الحكايات سوف نتعرض أولا بالدراسة لحكاية الخاتم السحرى وهـــذه القصة كانت احدى الحكايات الأولى التى حظيت بمعالجة مستفيضة بما يسمى الطريقة الفنلندية• وبعد أن يقوم آرنى بفحص شامل وتحليل كامل لبضع مئات من الروايات يتوصـل الى تكـــوين « نموذج » ، الى حد ما ، كما يلى :

شاب فقير (أو المفتقر) ينفق القليـل من المال الذى يملكه لانقاذ كلب ، وفيما بعد ينقـــذ قطة ، كانا على وشك أن يقتلا • وبمساعدة هذين الحيوانين ينقذ أيضا ثعبانا معرضا لخطر الاحتراق• فيأخذه الثعبان المعترف بالجميل الى بيته ، وهناك يعطيه والده حجرا (فيه ثقب أحيانا) •وبوساطة هذه الأداة السحرية يشيد الشاب قصرا جميــلا ويفوز بالزواج من أميرة • ومهما يكن من أمر فان الحجر يسرقه منه غريب ، وعن طريق القـــوة السحرية للحجر ، ينتقل القصر والزوجة بعيـــدا عنه • وينطلق الحيوانان المعاونان الآن لاستعادة الأداة السحرية • ويسبح الكلب حاملا القطة على ظهره ، وينجح فى عبور النهر الى الضفة المقابلـة حيث يقيم اللص ـ وأمام القصر تصيد القطة فارا وتهدده بالموت اذا لم تحصل لها على الحجر الذى يحتفظ به اللص فى فمه • وفى الليل يدغدغ الفأر شفتى اللص النائم بذيله • ولا يكون هناك مفر من أن يلفظ اللص الحجر فيسقط على الأرض • فينقض عليه الفأر ويحمله فى فمه • وفى طريق العودة الى البيت ، وبينما هما يعبران النهـــر يطالب الكلب باعطائه الحجر السحرى حتى يتمكن من حمله • ولكنه يدعه يسقط من فمه فتبتلعـه سمكة وفيما بعد يتمكنان من صـــيد السمكـــة ويستعيدان الحجر السحرى ، ويأتيـــان به الى سيدهما • وفى الحال يستعيد قصره ، وينضم الى زوجته ، ويعيش معها فى سعادة •

وفى معظم الحكايات الأوروبية ، بطبيعـــة الحال ، نتناول خاتما سحريا ، لا حجرا سحريا •• ولكن آرنى مقتنع بان الحجر السحرى يمثل الشكل الأقدم من القصة • وعلى الرغم من أنه لم يكن فى متناول يده تقريبـا مجموعة كبيرة من الروايات للحكاية ، كما هو فى الامكان أن يجمع اليوم فان بحثه يبين أنه لا يمكن أن يكون هنـاك الا شك ضئيل فى أن الحكاية من ابداع أناس فى آسيا ، وربما فى الهند ، وفى أنها انتقلت من هناك الى أوروبا • وليس من شك فى أن أركانها قد توطدت هناك قبل القرن السابع عشر ، عندما سمعها ، فيما يبدو ، بازيل فى ايطاليا ، فيروى القصة فى كتابه « بنتاميرون » • وفى حين أن الحكاية ، بلا شك شائعة فى أوروبا الشرقيـــة أكثر من أوروبا الغربية فانها تروى ، أحيانا على الأقل ، فى كل بلد تقريبا فى هذه القارة • وقد نقلت على ألسنة أناس من الهضبة الاسكتلندية والأيرلنديـة ، ولكن يبدو أنها غير معروفـة فى آيسلاندة ، وهى شائعة فى شـمال افريقيا وفى الشرق الأدنى ، وقد تغلغلت الى أقصى الجنوب فى مدغشـقر وبلاد الهوتنتوت • وشرقـا من الهند سجلت الحكاية مرات عديدة فى أقصى الهند وفى جزر الهند الشرقيـة والفيليبين • وثمـة رواية واضحة بدرجة كافية شائعة أيضا فى اليابان • وقدأتى الفرنسيون بالقصة الى هنود « ماريتايم بروفنز » وميسـورى • وهناك روايات برتغالية (من جزر كيب فيردى) فى ماســا شـوستس واسبانية فى الأرجنتين • واذا كانت القصة ، كما يقول آرنى ، قد بدأت فى الهند ، فانها تكون قد

قطعت مسافة كبيرة ومكنت لنفسها بحيث أصبحت مألوفة فى العالم الغربى ٠

والنموذج العام نفسه ، معروف ، بطبيعة الحال ، فى حكاية علاء الدين والمصباح العجيب ٠ العثور على المصباح فى حجــــرة تحت الأرض ، والآثار السحرية التى تترتب على حكه ، وحيازة قصر والفوز بزوجة ، وسرقة المصباح وضياع كل ثروته ، واستعادة المصباح المسروق فى آخــر الأمر ، بوساطة أداة سحرية أخرى ، قصة معروفة لكل قراء « ألف ليلة وليلة » حتى فى مجموعـات الحكايات التى يقرؤها الصغار ٠ وعلى الرغم من أن هذه الحكايـة قد دخلت فى التراث الشـعبى لمعظم البلاد الأوربية ، الى حدما ، فانها لم تصبح أبدا حقا حكاية شفاهية تتردد على الألسـنة ٠ وقد كان بقاؤها مرتبطا ارتباطا وثيقا بما تحظى به ألف ليلة وليلة من ذيوع وبخاصة منذ أن قام « جالان » بترجمتها منذ ما ينوف قليلا على مائتى عام ٠ وكان هناك حقا شـك ، استمر ردحا من الزمن ، فيما اذا كانت حكاية علاء الدين تمت بصلة للقائمة المعترف بها لحكايات الف ليلــة وليلة ، وروى أنها من ابداع جالان نفسه ٠ ولكن ثبت الآن صحة القول ان القصة جزء من ألف ليلة وليلة وعلى أية حال فانه لا يمكن القــول على وجه اليقين أن القصة جزء من التراث الشعبى لأى بلد ٠

ونفس العلاقة بين الروايــات المكتوبـة والروايات الشفاهية يرى الى حد كبير فى الحكاية المرتبطة بها ارتباطا وثيقا : « العفريت والضــوء الأزرق » ٠ والشكل الذى تروى به الآن هــذه الحكاية فى جزء لا يستهان به من أوروبا ، تأثر بلا شك ، بالرواية الفنيـة لهانز كريستيـان أندرسون لحكاية « القداحة » ٠ وكما هو الحال فى حكاية علاء الدين يعثر على زناد لاشعال النار أو قداحة فى حجرة تحت الأرض ٠ وبهذه القداحة يشعل البطل لهبا ، على اثره يأتى عفريت ليلبى طلبه ٠ ومن مغامرات أخرى يقوم بها يأمر خادمه بأن يحضر له الأميــرة ثلاث ليال متتابعات ٠ ويكتشف أمره وفى غمرة اضطرابه يفقد قداحته ٠ وبينما هو على وشك أن ينفذ فيه حكم الاعــدام يطلب السماح له بأن يشعل غليونه ٠ وكان رفيق له قد أحضر له قداحته وأعطاها له وهـــو فى السجن ٠ وبينما هو يشعل غليونه يظهر لـــه العفريت الذى يعاونه ويخف لنجدته ٠

وعلى الرغم من أن آرنى قام بدراسة هــذه الحكاية بأثارة شديدة فانه لم يفرق بوضـــوح شديد بين هذه الرواية للحكاية وبين حكايـــة علاء الدين ٠

والحق أن الحكايتين مختلطتـان تقريبـا بصورة تجعل من الصعب التمييز بينهما ٠ والفرق الجوهرى هو أن الأداة السحرية فى هذه الحكاية تضيع عن طريق الصدفة لا عن طريق مؤامــرة يدبرها عدو ٠ وعلى الرغم من أن الحكاية ليست غير معروفة فى جنوبى أوروبا فانها شائعة على نطاق واسع فى بلاد البلطيق واسكنديناوة ولم يقم أحد بتحليل كل هذه الروايات ، ولكن يبـدو أن من المحتمل أن يكون لهانز كريستيان أندرسون تأثير عظيم فى انتشار هذه القصة ٠

وثمة ثلاث حكايات أخرى عن فقــد أدوات سحرية واستعادتها ، قام بدراستها معـا آنتى آرنى ٠ والأدوات السحرية التى تتناولها الحكايات هى على التعاقب ثلاثة واثنتان وواحدة ٠ وأعظم الثلاثة ذيوعا الى حــد كبير هى « المائــدة » و « الحمار » و « العصا » ، والحق أنه يمكن ان يقال ان من المحتمل ، فيمـا يبدو ، أن يكون الطرازان الآخران ، أكثر قليلا من أن يكونا مجرد تطوير خاص لهذا الطراز ٠

رجل فقير يتلقى عن أحد المحسنين مائـدة أو مفرشا لمائدة أو زكيبة تمد نفسها بالطعــام ويسرق منه هذه الأداة السحرية نزيل بالخان الذى يقيم فيه ويستبدل بها أداة مماثلـة لها فى المظهر ٠ وعندما يعود الرجل الفقير الى بيتــه ويحاول أن يحصل على طعام يفشل ٠ وعندمـا يذهب ثانية الى من أحسن اليه يعطيه حمارا عجيبا أو حصانا عجيبا ، يسقط له كل الذهب الــذى يشتهيه ٠ ويحتال عليه نفس النزيل بالخــان ويخدعه للمرة الثانية ويجد الرجل أنه لا يملـك الا حيوانا لا نفع له ٠٠ وفى المرة الثالثة يعطيـه المحسن هراوة سحرية وبهذه الهراوة يجبر نزيل الخان على أن يعيد اليه الأداتين السحريتين اللتين سرقهما ٠

وهذه الحكاية تحظى بانتشار واسع النطاق . وهى موجودة فى كل مجموعة حكايات تقريبا فى أوروبا وآسيا . وهى تروى تقريبا فى أرجاء أفريقيا ، وانتقلت فى الغالب الى أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية على السواء والى جانب الأشكال الشفاهية التى تتردد حاليا فى الهند هناك دلالة على أن الحكاية بمعظم ما فيها من عناصر أساسية كانت شائعة ، على الأقل ، فى أوائل القرن السادس عشر الميلادى ، اذ أنها تظهر فى مجموعة لحكايات بوذية صينية . وبعد الدراسة المستفيضة التى قام بها آرنى للروايات عن هذه الحكاية لا يدلى برأى قاطع فيما اذا كانت الحكاية قد انتقلت من آسيا الى أوروبا أو العكس بالعكس .

وفى نفس الدراسة قام آرنى بمعالجة القصة التى لها صلة بهذه الحكاية والتى لا يرد بها الا ذكر أداتين سحريتين .. وهذه الحكاية معروفة عادة باسم حكاية « كيس النقود الذى لا يفرغ » وحكاية « اخرج يا ولد ، اخرج من الزكيبة ! » ولا شك أن آرنى على حق فى اعتقاده انها صورة مطورة للحكاية التى عالجناها توا . فالأدوات السحرية يتسلمها أصحابها بنفس الطريقة . وأولى هذه الأدوات السحرية ، وهى عادة كيس نقود ، يسرقها جار ، ويستردها صاحبها باستخدام زكيبة سحرية ، تسحب العدو الى داخلها أو يكون فيها قزم يضربه الى أن ينادى عليه بأن يكف عن الضرب . وهناك تغيير متبادل فى أنواع الأدوات السحرية بين هذه الحكاية وحكاية مفرش المائدة السحرى . وقد يحسن بنا أن نقول انه ليس لدينا هنا شىء أكثر من شكل مختصر للحكاية والتى فيها يختصر عدد الأدوات السحرية من ثلاثة الى أداتين . وهذا الشكل الفريد ، على أية حال ، يظهر فى منطقة محدودة جدا حول الطرف الشرقى لبحر البلطيق . والروايات الوحيدة التى نقلت عن النرويج والفلاندرز لا صلة لها تماما بالمنطقة الرئيسية التى تطور فيها هذا الطراز .

والحكاية الثالثة من هذه الحكايات التى عالجتها الدراسة التى قام بها آرنى أكثر انتشارا الى حد ما . وليس فى هذه الحكاية الا أداة سحرية واحدة ، وهى طاحونة سحرية أو قدر سحرى يتسلم البطل طاحونة سحرية ، تقوم بطحن الحبوب أو الملح ، والتى يستطيع مالكها فقط ان يأمرها بأن تكف عن العمل . وأحيانا تكون فتاة هى التى تعطى القدر السحرى ، الذى يمتلىء بالعصيدة والذى لا يطيع أمر أى أحد سوى مالكه . والحكاية يمكن أن تمضى أحداثها بأية طريقة من ثلاث طرق . ففى احدى الطرق تأمر أم الفتاة القدر بأن يعمل فيفيض البيت بالعصيدة، قبل أن تتمكن الفتاة من العودة ووقفها عن العمل أو أن الرجل الذى يسرق الطاحونة ، يحملها على أن تطحن حبوبا ويضطر الى أن يستدعى مالكها ليخف لنجدته .. والنهاية الثالثة نهاية محزنة .. قبطان سفينة يسرق طاحونة الملح ويأخذها على ظهر السفينة ، حيث يأمرها بأن تطحن الملح ، ويعجز عن ايقاف الطاحونة عن العمل فتظل تطحن الملح ، حتى بعد أن تغرق تحت وطأة ثقل الملح . وهذا هو السبب فى أن ماء البحر مالح .

ويتوصل آرنى الى نتيجة مؤداها أن هذه الحكاية التى تنتشر من النرويج خلال أوروبا الوسطى الى اليونان ، انما هى صورة مطورة للقصة التى تتضمن أداتين سحريتين ، والتى تحدثنا عنها توا . وهو يعتقد أن مجموعة صغيرة معينة من الحكايات التى تتعلق بطاحونة الملح قد تطورت بمزيج من تراث بحار عجوز عن السبب فى ملوحة ماء البحر .

وثمة حكاية عن أدوات سحرية ومعروفة فى العالم الأدبى من خلال أسطورة ربة الحظ هى حكاية الأدوات السحرية الثلاثة والثمار العجيبة وهذه القصة تشبه قصة أخرى تعالج أدوات سحرية من مخلوق خارق للعادة هو قزم أو أميرة مسحورة أو ما الى ذلك . ويعطى أحدهم كيس نقود لا تفرغ منه النقود أو يعطى رداء فيه جيب لا تفرغ منه النقود ويعطى الثانى قلنسوة تأخذه الى أى مكان يريد أن يذهب اليه ، أما الثالث فيعطى بوقا (أو صفارة) تمده بجنود . وتسرق أميرة ، يلعب معها البطل الورق ، أداتين سحريتين ، وبوساطة القلنسوة المسحورة ينقلون الأميرة الى مكان بعيد ، هو عادة جزيرة ، ولكنها تنجح فى استخدام القلنسوة وتتمنى أن تعود بها الى بيتها .. ويتفق أن يأكل البطل ، الذى يترك وحده ، تفاحة ، تؤدى الى أن ينبت له قرنان فى رأسه ، ولكنه فيما بعد ، يعثر على تفاحة

أخرى ، أو على ضرب آخر من الفاكهة فيزول القرنان . ويعود الى القصر ، ومعه نوعا التفاح ، وينجح فى اغراء الأميرة بالتهام احدى التفاحات فينبت لها قرنان فى رأسها . وفى مقابل تخليصها من القرنين بالتفاحة الأخرى يستعيد الأدوات السحرية .

والقصة ليست دائما مرضية فى الدوافع التى تدعو الى وقوع أحداثها . فالرفاق الثلاثة سرعان ما يختفون عن الأنظار ، ويترك البطل وحده ليقوم بمغامراته . وفى تلك الروايات التى فيها يتلقى الرفاق الثلاثة الأدوات السحرية من أميرات مسحورات يتوقع السامع أن يعرف المزيد عن هؤلاء النساء ، وعبثا يتصور أنهن سوف يصبحن فى آخر الأمر زوجات للرفاق الثلاثة . وعلى الرغم من هذه التناقضات ، فان هذه الحكاية ، على أية حال ، بقدر ما يتعلق الأمر بأوروبا ، تعد واحدة من أعظم كل الحكايات عن الأدوات السحرية وأكثر ذيوعا . وهى منتشرة بصورة لا تتغير فى أرجاء القارة بأسرها ، ولكنها لا تنتشر الى مسافة يعتد بها فى آسيا . وعلى الرغم من أن بعض ملامح القصة توجد فى مجموعة الحكايات الفارسية « توتى ــ نامه » وأيضا فى مجموعة الحكايات الهندية « سوكاسابتاتى » . فان القصة الكاملة ، فيما يبدو ، شفاهية وأوروبية غربية . ونقلها الفرنسيون الى أمريكا حيث يرويها هنود «بينو بسكوت» فى «ماين» ، والبرتغاليون من جزر كيب فردى الى ماساشوستس وثمة قصة أخرى تظهر فيها بانتظام ثلاث أدوات سحرية هى حقيبة تحمل على الظهر ، وقبعة وبوق . وهذه الحكاية ، بصفة عامة ، ليست شائعة ، مثل الحكاية التى تتعلق بالثمار العجيبة ، ولكنها أوسع انتشارا . ويبدو أنها تكاد تكون معروفة تماما فى أندونيسيا والهند كما هى معروفة فى أيرلنده . ولم يدرسها منهجيا أحد قط ، والقيام بفحص سريع لها لا يلقى الكثير من الضوء على تاريخها . وقد ظهرت فى ألمانيا فى شكل أدبى فى أوائل عام ١٥٥٤ ــ واستخدمها مرارا الكتاب المتأخرون . وذيوعها فى التراث القديم لبلاد مثل ألمانيا والفلاندرز وأيرلنده وروسيا يدل على أن الناس قاموا بروايتها منذ مدة طويلة باستثناء التراث الأدبى .

وتفاصيل عمليات النقل فى هذه القصة تختلف بقدر كبير من رواية لرواية وان كان الملخص الاجمالى العام للقصة واضحا بدرجة كافية .. أصغر اخوة ثلاثة يعثر على أداة سحرية ، ويستبدل بها أداة سحرية أخرى . وبوساطة الأداة السحرية الثانية يحصل ثانية على الأداة السحرية الأخرى . ويمثل هذه العمليات التى يتوسل فيها بالحيلة لاستبدال أداة بأخرى يصبح بمقدوره أن يأتى بقدر كبير لا ينفد من الطعام وبجيش ضخم . ويشن الحرب على الملك ، ويصادفه التوفيق فى كل مشروعاته .

وتختلف هذه الحكاية عن الحكايات الأخرى التى تدور حول أدوات سحرية فى أنه ليس فيها فقد لهذه الأدوات أو استعادة لها . والحق أن بساطة الحبكة القصصية تجعلها طبيعية ، بحيث انها ربطت نفسها بسهولة بقصص أخرى .

وثمة تشابه كبير بحكاية الثمار العجيبة ، يوجد أيضا فى حكاية قلب الطائر السحرى . وآرنى على أساس التحليل الذى قام به بعناية وفى أناة أعاد بناء الشكل المحتمل للحكاية الأصلية . يشاء القدر أن يكون فى حيازة رجل فقير طائر سحرى ، يضع بيضا من الذهب . ويبيع الرجل الفقير البيض الثمين ويصبح غنيا . وذات يوم ينطلق فى رحلة ، ويترك الطائر مع زوجته ، لترعاه ، وفى أثناء غيابه يأتى الرجل الذى كان يشترى البيض (وأحيانا يكون رجلا آخر) الى الزوجة ، ويرتبط معها بعلاقة غرامية ، ويغريها بأن تعد له من لحم الطائر العجيب وجبة تقدمها له . والطائر يتمتع بسمة عجيبة هى أن كل من يأكل رأسه يصبح واليا ، وكل من يبتلع قلبه يجد ذهبا تحت وسادته التى ينام عليها . ويذبح الطائر ويعد لحمه ، ولكنه بطريق الصدفة يقع بين أيدى ابنى الرجل الغائب فى الرحلة التى يقوم بها : ودون أن يعرفا شيئا عن المزايا العجيبة للطائر يأكلان الرأس والقلب . ولكن العاشق لا يتخلى عن تحقيق ما يدبره ، لأنه يعرف أن شواء يعد من لحم من أكلوا الطائر له تأثير لحم الطائر نفسه . ويسعى الى ذبح الولدين ، ويغرى الأم بأن توافق على ذلك . الا أن الولدين يرتابان فيما يدبر لهما ويفران هاربين . ويصل الولد الذى أكل الرأس الى احدى الممالك التى

يكون حاكمها قد توفي توا ، ومن ثم لا بد من اختيار ملك جديد • وعن طريق ضرب من التجلي العجيب يتم اختيار الفتى حاكما • أما الولد الآخر فانه يتلقى كل ما يشتهيه من ذهب • وفي خلال مغامراته تخونه فتاة وامرأة عجوز فيعاقب الفتاة باستخدام قوته السحرية ويحولها الى حمارة حيث تضرب ضربا شديدا • ولكنه في آخر الأمر يعيدها الى هيئتها الآدمية • وفي معظم الروايات يقتص الولدان في آخر الأمر من أمهما •

وقصة قلب الطائر السحرى ورد ذكرها في المصنفات الأقدم عهدا كمثال ايضاحي لحكاية انتقلت من الهند الى أوروبا • ومهما يكن من أمر، فان الدراسة المستفيضة التي قام بها آرني ، في الوقت الذي تبين فيه أصلها الآسيوى ، فانها تدل على أن موطنها الحقيقي الأقرب للصحة هو غربي آسيا • وربما يكون بلاد الفرس • وهي معروفة تماما في شرقي أوروبا ، وبخاصة في روسيا ، وحول بحر البلطيق ، ولكنها موجودة كذلك في غربي أوروبا وفي جنوبها • وهي توجد غالبا في شمال أفريقيا ، ونقلت مرة من منطقة تبعد كثيرا الى الجنوب في تلك القارة • وقد نقلها الفرنسيون الى كندا حيث لا يزالون يروونها ، وعرفتها منهم ، بلا شك ، قبيلة الأوجيبوا في أونتاريو الجنوبية • وعلى الرغم من أنها توجد في كتاب « توتي ــ نامه » الفارسي ، في حوالى عام ١٣٠٠ م ، فان آرني يوضح بجلاء أنها ترددت على ألسنة الناس وأنها عمليا لم تتأثر بأي رواية أدبية •

وفي عدد كبير من القصص التي تروى عن ملكية أدوات سحرية ، يتفق أن تقع بين يدى البطل هذه الأدوات السحرية ، بحيلة يخدع بها بعض الشياطين أو المردة • اذ يجدهم يتنازعون على ملكية ثلاث أدوات سحرية (أو قد يكونون ثلاثة من الورثة هم الذين يتنازعون على ملكية هذه الأدوات السحرية) ، ويضطلع بمهمة حسم النزاع • ولا بد من أن يمسك بالأداة السحرية ، ولكنه حالما يمسك بها يستخدمها للحصول على الأداتين السحريتين الأخريين • ثم يمضي في مغامراته التي قد تتألف من أداء مهام تفرض على من يتقدمون لخطبة أميرة أو تخليص الأميرة من سحر • ولكن هذه الطريقة للحصول على الأدوات السحرية لا بد أن تكون مقصورة على أى حكاية شعبية غير عادية ، وثمة سؤال يخطر بالبال لمعرفة هل يحق للمرء أن يعتبر أن لدينا هنا حكاية شعبية حقيقية • لعل من المناسب ، من أجل أغراض التصنيف ، أن ندرجها برقم مناسب (الطراز رقم ٥١٨) ، ولكن لا بد من القول انها موتيفة تمهيدية ، قد تؤدى تقريبا الى أى حكاية فيها يمكن استخدام الأدوات السحرية للقيام بالمهام ، التي تتم بها عمليات انقاذ ، أو يتم بها الحصول على ثروة •

واذا اعتبرت موتيفة فان لها تاريخا طويلا •• فهي تظهر في شكل لا يخطئه أحد في مجموعة للحكايات البوذية الصينية ابان القرن السادس الميلادى ، وفي « محيط القصة » (القرن الحادى عشر) ، وفي ألف ليلة وليلة ، وبغض النظر عن دورها الثانوى فيما يرتبط بحكايات أخرى فان هناك عددا لا يستهان به من الروايات يبدو أن الاهتمام الرئيسي فيها ينصب على الصلة • ومهما يكن من أمر فان الموتيفة منتشرة انتشارا كبيرا في أرجاء أوروبا وآسيا •. وهي شائعة في شمال أفريقيا وتظهر أحيانا في مناطق تبعد كثيرا في الجنوب •• ونظرا لانتشارها الواسع ،وارتباطها بحكايات شعبية مختلفة كثيرة ، وقدمها الذى يمكن تأكيده بسهولة فان هذه القصة (أو موتيفة الحكاية ، اذا شئت) تثير مشكلات مهمة ومتعددة لكل من يتصدى لكتابة تاريخها •

وثمة رواية مغايرة شيقة لحكاية البطل وأدواته السحرية الثلاثة هي الحكاية المعروفة في مجموعة حكايات جريم باسم حكاية « اليهودى وسط الأشواك » والحكاية منتشرة انتشارا واسعا في كل جزء من أوروبا • ولكن اذا استثنينا ظهورها ، فيما يبدو مرة واحدة ومن آن لآخر في اندونيسيا وبين ظهراني قبائل البربر في شمال أفريقيا فانها لم تنتقل شرقا أو جنوبا • وقد ورد ذكرها في التراث الانجليزى في فرجينيا بين الفرنسيين في ميسورى والسود في جامايكا • وقد عولجت مرارا في المصنفات الأدبية ، وبخاصة في ألمانيا وانجلترا ، منذ القرن الخامس عشر ، بحيث أن هذه الأشكال الأدبية قد أثرت ، بلا شك على التراث الشفاهي • ومهما يكن السبب فان الحكاية تظهر بعد أن يلحقها تغيير غير عادى في

التفاصيل . ولعل دراسة مقارنة مستفيضة للعلاقة بين أكثر من مائتين وخمسين رواية للحكاية رددتها ألسنة الناس بعد أن عولجت معالجة أدبية ، توضح تاريخها المعقد .

والقصة تشترك في نقاط عديدة مع حكايات عديدة قمنا ببحثها . فالبطل تطرده من البيت زوجة أب شريرة أو يطرد من الخدمة ومعه مبلغ صغير من المال بعد سنوات عديدة قضاها في عمل شاق . ويعطى المبلغ الصغير من المال الذى معه لرجل فقير ، وفى مقابل ذلك يمنح ميزة ، بمقتضاها تتحقق له ثلاث أمنيات . وأهم هذه الأمنيات أن يحصل على كمان سحرى يجبر الناس بالحانه على الرقص . وهو عادة يطلب قوسا للسهام لا يخطىء الهدف أبدا ، والمقدرة على أن تطاع كل رغباته . وكثيرا ما تظهر بجانب هذه ، أدوات سحرية أخرى أو قوى سحرية أخرى ، فى هذه القصة . وفى خلال مغامراته يلتقى براهب ، أو بيهودى فى الغالب الأعم ، ويتراهنان على اصابة طائر باطلاق السهام عليه ، ويخسر اليهودى المباراة ، ويكون لزاما عليه أن يسير على الأشواك ، وهو حافى القدمين ، ليأتى بالطائر ، وبالعزف على الكمان السحرى يضطر البطل ، هذا اليهودى الى الرقص على الأشواك ، وفى بعض الروايات يستبدل بحدث الرقص على الأشواك قصة عن التغلب على مارد ، وذلك باجباره على الرقص . وفى آخر الأمر يؤتى بالفتى للمثول أمام المحكمة، لما ارتكبه من جرائم ، ويحكم عليه بالاعدام شنقا ، فيتقدم بالتماس أخير ، هو أن يسمح له بالعزف على كمانه ، ويجاب الى طلبه ، ويضطر بذلك القاضى وجميع الحاضرين الى الرقص ، وينتهى الأمر باطلاق سراحه . وكل من يعرف الحكايات الشعبية الأوروبية سوف يتعرف فى هذه القصة على عدد من الموتيفات ، واجهها من قبل فى حكايات أخرى ، ويبدو أن فكرتها الرئيسية المشتركة هى الكمان السحرى ، والرقص الذى يضطر اليه كل من يسمع الألحان الصادرة منه . والحق أن زوجة الأب الشريرة والطرد من الخدمة بلا مكافأة سوى مبلغ صغير من المال ، ومساعدة الرجل الفقير بآخر بنس يتبقى من هذا المبلغ ، والنجاة من الاعدام بتقديم التماس وهمى أخير ، كلها موتيفات تبين الصلات الوثيقة بين هذه الحكاية وبين حكايات أخرى عديدة . وثمة نتيجة تستخلص من هذه الكثرة فى عدد الموتيفات الشائعة فى الحكاية الشعبية هى أن هناك تفاصيل كثيرة ، فيها يمكن لهذه القصة أن تؤدى الى حبكات قصصية مشهورة أخرى ، بصورة لا يدركها أحد .

وقد واجهتنا من قبل حيوانات سحرية عديدة ، مع صرف النظر عن الوحوش المعاونة ، التى تساعد على القيام بعمل فى الحكايات الشعبية . والدجاجة التى تضع بيضا من الذهب فى حكاية جاك وشجرة الفول ، والحصان أو الحمار ، الذى يسقط لصاحبه ذهبا ، ليسا الا اثنين من هذه الحيوانات . ولعل الحيوان العجيب الذى يثير الدهشة أكثر من غيره في كل الحيوانات السحرية هو « نصف الديك » . ونظرا لأنه يظهر كثيرا جدا فى الحكايات الفرنسية فانه عادة معروف باسمه الفرنسى Demi-coq وبما أنه ليس الا نصف حيوان فان هذه الحقيقة دعت رواة الحكايات الى أن يطلقوا العنان لخيالهم وبالغوا فى ابتداع أحداث من صنع هذا الخيال . طفلان لا يرثان سوى ديك . فيقسمانه الى نصفين . ويحظى أحدهما بالعون من اشبينة من الجن تحول نصف الديك الى حيوان سحرى . ويفكر نصف الديك الآن فى القيام بمغامراته . ويريد أولا أن يسترد مبلغا مقترضا من المال . وتحت جناحيه أو فى موضع آخر من جسده يأخذ معه بعض اللصوص ، وثعلبين ، ومجرى ماء . وعندما يذهب الى القلعة ، ويطالب بمبلغ المال يسجن مع الدجاج ولكن الثعلبين يلتهمانها. وكذلك فى حظيرة الخيل يسرق اللصوص الجياد. وعندما يحرق يطفى مجرى الماء النار . وأخيرا يعطى مبلغ المال . وتنتهى القصة عادة بالاطاحة بالملك وعندما يأكله الملك ، بالرغم من كل الحيل التى يتوسل بها ، يظل يصيح ، وهو فى بطن الملك .

وقد قام رالف . س. بوجز ، بدراسة هذا القصة ، بقدر ما تتعلق بالروايات الأوروبية . وانتهى الى استنتاج أن المركز الذى ظهرت فيه هذه القصة وتطورت هو قشتالة ، وأن الحكاية

انتشرت من هناك الى أرجاء فرنسا ، وانتقلت الى أجزاء مختلفة من أمريكا الجنوبية ــ البرازيل وشيلي والأرجنتين، على يد المستوطنين البرتغاليين، والاسبان ، ونقلها الى هنود كوتشيتي في نيومكسيكو والى ميسوري ، الاسبان والفرنسيون على التعاقب . وظهرت القصة مرتين ، احداهما في فرنسا والأخرى في أسبانيا ، وذلك في مصنفات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ويشار اليها في مسرحية نشرت في فرنسا ، في عام ١٧٥٩ . ومن رأى بوجز أن الحكاية الاسبانية ، التي عالجها معالجة أدبية فرنات كابالليرو في القرن الثامن عشر ، تتسم بأهمية من الدرجة الأولى في تطور هذه القصة وانتشارها في المناطق الواقعة جنوب غربي أوروبا . ومهما يكن من أمر فان هذه الحكاية لا تقتصر على هذه المنطقة ، بل انها توجد ، مع شيء من التغييرات في أرجاء معظم القارة في مناطق تبعد شرقا مثل الهند . وهي منتشرة بلا تغيير شديد . ولم تنقل أي روايات لها من الجزر البريطانية أو من ألمانيا، أو تشيكوسلوفاكيا .. ومن جهة أخرى فان لدى الفنلنديين منها ما يقرب من مائة رواية ، وهي شائعة في استونيا وروسيا . وبالاضافة الى الدراسة التي قام بها بوجز لهذه الحكاية ، هناك معالجة لها في المناطق الأخرى سوف تلقي الضوء على تطورها وانتشارها . وقلما يفكر أحد في العملية التي بها يمكن أن تبرز الى حيز الوجود هذه الأدوات العجيبية : فهي تؤخذ ، فحسب ، على أنها من قبيل الأمور المسلم بها . وثمة استثناء لهذه العبارة المذكورة هو حكاية « أجنحة الأمير». وهي عادة تبدأ بمباراة في صنع أداة عجيبة . ويقدم عامل ماهر بصنع أجنحة(أو حصان سحري أحيانا) تحمل المرء في الجو . ويشتري أمير الجناحين من العامل ويطير بهما الى برج ، حبست فيه أميرة. ويطيران معا مبتعدين ، وعندما يعرض والد الأميرة نصف مملكته لتكون مكافأة لعودتها اليه ، يطير الأمير معها عائدا ، ويبرم الصفقة .

والجزء الهام في هذه القصة ، وهو الرحلة على ظهر الحصان الطائر أو بالجناحين يظهر في حكايات شرقية عديدة ، وبخاصة في « ألف ليلة وليلة » وفي « محيط القصة » وهي معروفة لدى قراء القصص الخيالية في القرون الوسطى من خلال مغامرات « كليوماديس » . ويبدو أنها غير معروفة في التراث الشفاهي في خارج شمالي وشرقي أوروبا .

وقصة الشاب الذي يتمتع بسحر لا يقاوم يجعل كل النساء تعشقه (معشوق النساء) هي الحكاية التي تتردد على ألسنة الناس من بين ثلاث حكايات عن أدوات سحرية معروفة فقط في اسكندنياوة وبلاد البلطيق وبوساطة هذا السحر الذي لا يقاوم يحصل على أدوات سحرية ويتزوج في آخر الأمر ملكة . أما الحكايتان الأخريان فلم يردد الناس الا ست روايات لهما . ومن هذه الروايات حكاية « فيديفاف » ، التي فيها تعطى امرأة عجوز للبطل حجرا سحريا ، وتشير عليه بأن يذهب الى بيت فلاح ليلا ولا يقول شيئا سوى كلمة « شكرا » وأن يضع الحجر في الرماد . ويمنع الحجر النار من أن تشتعل . وكل من يحرك الرماد سواء كان الابنة أو ربة البيت أو الواعظ .. الخ . يجب أن يظل يقول : «فيديفاف» الى أن يتحرر من ربقة السحر . وهذا لا يحدث الا عندما يتزوج البطل من ابنة الفلاح بمبادلة بقرته بقدر سحري ، ينطلق الى خارج البيت ويسرق الطعام والمال من جيران الفلاح الأغنياء .

وهاتان الحكايتان الأخيرتان مثالان جيدان للقصص المعروفة في مناطق صغيرة نسبيا ، وليس من شك في أن هناك مئات من أمثال هذه القصص التي لم تنتقل أبدا الى أبعد من المكان الذي رويت فيه أصلا ، وذلك اذا ما تم ارتياد الأجزاء الأخرى من العالم بحثا عن حكايات من نوع ما يتردد في اسكندنياوة وبلاد شرقي بحر البلطيق .

★★★



الأسطورة والفن الشعبي

تأليف : د. عبد الحميد يونس

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

فى أخريات العام الماضى ، وبالتحديد فى فجر يوم الثلاثاء ، الموافق للثالث عشر من سبتمبر عام ١٩٨٨ ، رحل عن عالمنا الأستاذ الرائد الدكتور / عبد الحميد يونس وخلف وراءه الساحة الثقافية بوجه عام ، والفولكلورية ، بوجه خاص ، وهما يعانيان من فراغ حاد ذى مذاق ممرور ، يشهد بأهمية هذا الرائد على كل المستويات ، وعندما أشرع الآن فى الكتابة عنه ، من خلال عمل من أعماله ، فانما يبدهني أمران :

أولهما : أنه من المستحيل أن يتم الحديث عن تاريخ هذا الرائد الراحل ، أو عن كتاباته ككل ، دون الوقوع فى شرك التبسيط المسرف والمخل ، الذى يقارب أن يكون رسما تخطيطيا جافا لكيان حى ومتواجد وفعال ٠

وثانيهما : أن اللجوء الى الملاحظات الافتتاحية فى دراسة لعمل واحد من أعماله قد يقود الى ماهو أسوأ ، ذلك أن هذا الرائد يمثل بداية عنيدة ، واضافات بالغة التنوع أثرت حركة الفكر ، وجعلت لها حضورا واقعيا وتاريخيا ينم عن معرفة محيطة وموضوعية كاملة ٠ ودراسة تتجاهل هذه البداية وتلك الاضافات ستظل تنتظر أن تبادر دراسات أخرى لتعويضها جوانب النقص المتعددة التى ستتسم بها طبيعتها ٠

ويمكن أن يضاف الى هذا الوضع البالغ الحساسية تواضعه ـ رحمه الله ـ أو ربما طموحه ـ الذى صور له ، رغم ذلك ، أنه لم يقدم للمكتبة العربية شيئا ذا بال ، أو هو ـ على أكثر تقدير ـ فى تصوره ـ شىء ذو طبيعة محدودة وفائدة أكثر محدودية ، وطالما اخبرنا بذلك ونحن نجلس منه مجلس التلاميذ والمريدين ، ونصحنا بان نبدأ مع المادة الفولكلورية من حيث ينبغى على العاشق أن يبدأ ، والعاشق لا يبدأ بالضرورة من حيث ينتهى العشاق الآخرون ، فطبيعة المادة التى نتعامل معها نحن الفولكلوريين من الثراء بحيث لا تصبح كائنا معرفيا بغير تعدد المناهج التى تتناولها ، وهى لاتعنى فقط « حاصل الممكنات » التى تحققت فى الماضى ، وانما تعنى كذلك « حاصل الممكنات » التى لم تتحقق بعد ، والتى يمكنها أن تتحقق فى المستقبل ٠

وقد قادتنى نظرته هذه الى تتبع اعماله ، ومدارسة أقواله ، والنزوع الى مناقشته كلما سنحت الفرصة ، وبدا لى واضحا أن الابحار فى محيطات زاخرة أو التحليق فى أجواء سامقة أيسر بكثير من نفاذى الى أجواء هذا الرائد وتحديد مجالاتها بدقة ، وانما ينبغى أن يخطط لذلك فى حدود أوسع ومجالات أكثر ٠٠ وهى مهمة جليلة لا تتعدى محاولتى هذه فيها أن تكون عرضا محدودا جدا لقدرات فائقة وغير محدودة ، تنقلت بيسر وبساطة وغمق بين علوم انسانية متعددة وتركت بصماتها عليها فى صمت ونكران عظيم للذات ٠٠ وبداية فان عمله هذا الذى سأتعرض له ليس بأهم أعماله ، ومبلغ علمى أنه أصغرها حجما اذا استثنينا كتابه « الحكاية الشعبية » ومع ذلك فبمكنة هذا العمل أن يقودنا الى الباب الذى يمكن عن طريقه الولوج الى عالمه ، بل والتمركز فى قلب الدائرة الرحبة لاهتماماته ، اذ يقدم فيه الرائد الراحل نظرة مجملة عن الأسطورة والفن الشعبى ، أى عن الميثولوجيا والفولكلور ، مؤكدا على الآصرة القوية التى تربط فيما بينهما ، والتى تحتم على « العالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور أن يكون من الدارسين الثقاة للأساطير ومن الملمين بتاريخ هذا العلم ومدارسه المختلفة » ٠

وقضية العلاقة بين الميثولوجيا والفولكلور قضية جليلة ، ذات خطر ، قد انطبعت معظم الكتابات التى تناولتها بكل العيوب المألوفة فى تناول مثل هذه القضايا ذوات الخطر ، اذ أن لها من الوضوح القدر الذى لها من الخفاء ، غير أن دقة زوايا الرصد وموسوعية الراصد قد أتاحا للقضية درجة من الموضوعية أعتقد ـ من جانبى الشخصى ـ أنها لم تتوافر فى كتابات كثيرة بالغت ـ دعما لهذه القضية ـ فى أن تصل بين أجزاء منها لم تتصل ذات يوم بينها الأسباب، فضلا عن افتقار بعضها الى الاتجاه السليم والأسس العلمية الثابتة ٠

ومن المفيد هنا أن نذكر زوايا الرصد التى اختارها الدكتور يونس ، فصولا لكتابه ، ثم بعد ذلك نعمد الى موسوعية الراصد فى هذه الفصول حتى نستشرف أبعاد عالمه وسلامة منهجه وخصوصية أدواته ٠

يبدأ الكتاب بمقدمة وجيزة يتلوها خمسة فصول هم على الترتيب :

الفولكلور والميثولوجيا ـ الشمس والقمر والزهرة ـ الأسطورة والرمز الفنى ـ الملحمة الشعبية ـ الفولكلور ٠٠ لماذا ؟

والواضح أن بعض هذه العناوين يعتمد علاقة ثابتة بين طرفى العنوان الرئيسى للكتاب وبعضها الآخر يتأبى على الاخضاع المباشر لطرفى هذا العنوان ، وانما يظل منفتحا فى اتجاه واحد موحيا بأهمية النقلات والروابط التى تصله بالاتجاه الآخر ، وهذه النقلات والروابط ليست بالأمر اليسير وانما تتطلب ـ بالقطع ـ علما واسعا ، وفكرا ثاقبا ، ومعرفة موسوعية ، ومثل هذا وغيره لا ينكره أحد على الأستاذ الرائد الدكتور عبد الحميد يونس ممن قرأ أعماله ، أو استمع الى محاضراته ، أو جمعه به نقاش حول موضوع ما من المواضيع وبخاصة فيما يتعلق بمجالات العلوم الانسانية ، ولا ريب فنحن أمام مفكر رائد ، وأستاذ بارز على جانب كبير من الثراء الفكرى ، حرص فى كل ما كتب على

الاضافة والتقعيد لعلم لم يزل فى بواكير صباه ، ان لم يكن فى مدارج طفولته ، هو علم الفولكلور، ولم يدع فى ذلك كلمه واحدة تفوته اذا كان لها أن تضيف شيئا الى بناء نسق المعنى الذى يريده أو الهدف الذى يبتغيه •

يطالعنا الفصل الأول من الكتاب بمجموعة المحاور التى يعالجها الدكتور يونس بشكل أساسى على مستوى علمى الفولكلور والميثولوجيا ، وهذه المحاور تنحصر فى : المصطلح ـ المجال ـ العلاقة ـ السياق ـ الوظيفة •• لتتوالى ـ بعد ذلك ـ فصول الكتاب مؤكدة على هذه المحاور فى اتجاهات عدة ، وفى لون معين من التجربة المتلاحمة التى تتفاعل مع نفسها وتتعمق لكى يصبح العمل كله تجسيدا لاهتمامات الدكتور يونس وطابعه الأكاديمى السلس ، واذا كان ـ رحمه الله ـ وقد جعل أول مباحث كتابه يدور حول الفولكلور والميثولوجيا والعلاقة فيما بينهما ، فليس لأن الكتاب يتوخى هذا الاتجاه فحسب ، وانما يتوخى أيضا اثارة العديد من القضايا ومناقشتها والقطع بالرأى الخالص فيها، ومن هذه القضايا قضية العلاقة بين الأدب الرسمى أو الذاتى أو « المعتبر » وكذلك العلاقة الحميمة بين علمى الفولكلور والاثنولوجيا وطبيعة المواد والوثائق التى تندرج تحت كل منهما ، ثم قضية العلاقة بين علم الفولكلور والعلوم الانسانية الأخرى مثل : علم اللغة العام، والانثروبولوجيا ، والتاريخ ، وعلم النفس والدراسات الأدبية ، ويؤكد الدكتور يونس ـ عند حديثه عن الفولكلور والدراسات الأدبية ـ على « أن روائع الأدب لا يمكن أن تفهم على وجهها الصحيح أو الكامل الا بالاعتماد على الفولكلور » •• وهنا بالذات تتم معالجة منطقة خاصة وجديدة فى الأدب العربى أعتقد أنها لم تجد لنفسها ـ تقريبا ـ انعكاسا جادا فى الدراسات الأدبية أو الفولكلورية حتى الآن ، رغم ما لهذا الخط أو الاتجاه من أهمية كبرى فى فهم واضاءة جوانب عديدة فى هذه الدراسات •• يقدم الدكتور يونس فى هذه القضية شاهدا من الأدب العربى القديم من معلقة امرىء القيس الشهيرة « قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل •• بسقط اللوى بين الدخول فحومل » ، ويقول : « ان استخدام الشاعر لصيغة المثنى فى « قفا » انما يدل على عادة لاتزال مرعية فى البادية وفى الريف وهى أن الفرد عندما يهم بعمل له خطورته ومكانته فى حياته وحياة عشيرته فانه يصطحب اثنين من رفاقه على سمته وهيئته ، وكان ذلك فى الجاهلية تضليلا للأرواح الشريرة حتى لا تصيب هذا الفرد بأذى ، ولقد ظل ايثار صيغة المثنى متداولا بين الشعراء الى أوائل النهضة الأدبية فى العصر الحديث ، وأصبح بذلك أقرب ما يكون الى تقليد من التقاليد الفنية المرعية بين الشعراء المبرزين مثل أحمد شوقى الذى يقول فى قصيدة له « خليلى اهبطا الوادى وميلا •• الخ » ، وذلك عندما يصور تأهبه لزيارة الآثار المصرية القديمة » •

هذه هى بعض القضايا الفرعية التى تدعم القضية الأصل (العلاقة بين الفولكلور والميثولوجيا) ، وقد قدمت بها لا لأخلص الى عرض للكتاب بالمفهوم السائد للعروض ، وانما لأنتهى الى قراءة له على نحو يتضمن قوة الاستيعاب الكامل للقضايا التى تبرز فيه ، وهى قضايا مركبة بطريقة غير عادية •• قد عرضها أستاذنا الدكتور يونس فى سلسلة من التبسيطات والايجاز التام تحت وطأة حجم الكتاب الصغير والمادة اللا محدودة التى يتناولها، ولن نطمئن الى أننا سندرك أهمية هذا العمل بغير أن تكون كل قضية من قضاياه التى أثارها قد استقصيت استقصاء تاما بحيث تستقر فى القلب مستقر اليقين ، وأول هذه القضايا هى العلاقة بين الفولكلور والميثولوجيا •• « فالعلمان يتماثلان من حيث المصطلح فى الدلالة على العلم من ناحية وعلى مادة العلم من ناحية ثانية • ومادة علم الفولكلور تتسم بما فى حياة الانسان من محافظة على العناصر الثقافية الموروثة والصالحة، ومن تطور مستمر يقتضيه التغير الدائم فى البيئة المادية والاجتماعية لهذا الكائن الفذ بين سائر الكائنات التى تعيش على الأرض » •

وهنا ينطلق أستاذنا الدكتور يونس من أرض مألوفة له تماما ، ويمكننا أن نستخلص من مقولته هذه بسهولة خصائص المادة الفولكلورية •• فهى مادة موروثة وصالحة ومتطورة ، ولكونها موروثة فهى وثيقة الصلة بالعناصر الأسطورية ،

وهذا المحور يحظى فى فصول الدراسة ككل باعادة فحص ثاقبة وعلى مستويات متعددة ، أما كونها صالحة فيعنى أنها ذات وظيفة فى البناء الاجتماعى للجماعة التى تتداولها ، ويتفق الدكتور يونس فى هذا مع الدارسين الذين يركزون الانتباه على الجانب الوظيفى للمادة الفولكلورية ، أما كونها متطورة فيعنى أنهامسايرة لحياة الجماعة المتغيرة أبدا ، ومن ثم فهى متواجدة فى جميع البيئات الثقافية للمجتمعات الانسانية. غير أنه على الرغم من سلامة هذه الخصائص ، والتشابك الوثيق القائم فيما بينها ، الا أنها ليست كافية ميثودولوجيا للتفريق بين المواد الفولكلورية والمواد الاثنولوجية أى تلك التى تصدر عن الجماعات البدائية البدوية ، والتى يقوم على دراستها — فى الواقع — علماء الاثنولوجيا .. لذلك يقرر الدكتور يونس أن العلاقة جد حميمة أيضا بين علمى الفولكلور والاثنولوجيا ، وانهما يتبادلان المواد والأحكام ويستعير أحدهما من الآخر بعض المصطلحات والظواهر ، وان كان الفولكلور يعد عند بعض العلماء متشعبا عن الميثولوجيا ومكملالها ، فهو عند بعضهم الآخر متشعبا عن الاثنولوجيا أو مكملا لها ، غير أن التقدم الذى أحرزته بخاصة علوم الآثار وما قبل التاريخ والسلالات والانثروبولوجيا الثقافية قد أعان على استقلال الفولكلور كعلم من العلوم ، بل وعلى علو شأنه فى مجال الدراسات الانسانية ، وقد اتسع مجاله لا ليدرس بقايا ورواسب العصور القديمة فقط، وانما ليعنى كذلك بالبيئة الثقافية الحية عنايته بجميع المعارف والخبرات والمهارات الشعبية أيا كانت مكانتها من التراث ، وأيا كانت وظيفتها فى حياة الأفراد والجماعات .

بهذا يؤطر الدكتور يونس للعلاقة بين الفولكلور والميثولوجيا فى اطار فريد وخاص أساسه البعد الرأسى لا الأبعاد الأفقية التى تعد — بأقدار متفاوتة — مجالا مشتركا لكافة العلوم الانسانية بما فى ذلك الاثنولوجيا ، وذلك ضمن منظور المعرفة التفصيلية بهذه العلوم جميعا ، ومن خلال مجموعة من الأحكام الموضوعية والتطبيقات العلمية على بعض مفردات الثقافة الشعبية .

أما القضية الثانية فهى تلك المتعلقة بالمنطقة التى يلتقى فيها الفولكلور بالميثولوجيا ويرى أستاذنا الدكتور / يونس أنها « الملحمة الشعبية » .

وبداية أشير الى أن أستاذنا الدكتور — رحمه الله — كان يؤمن بحقيقتين ظل ينافح عنهما طوال عمره ، الأولى : « أن الفولكلور العربى بعامة والأدب الشعبى بخاصة هو الذى نفذ من حدود الوطن العربى الكبير ، وأثر فى اتجاهات أدبية فى بيئات أخرى ، وأن هذه الروائع التى استلهمتها الشعوب الأوربية الحكايات الشعبية والملاحم الشعبية العربية » .. وهذه حقيقة لاتثير صحتها أية شكوك حتى بين المستشرقين أنفسهم ، وتكتسب كامل دقتها من تقديم أستاذنا للحكايات الشعبية فيها عن الملاحم الشعبية اذ أن الأولى أوضح أثرا وأكثر تأثيرا ، ويكفى دعما لذلك أثر « ألف ليلة وليلة » فى نظرية الأدب الأوربى بعامة ، والانجليزى منه بصفة خاصة .

أما الحقيقة الثانية التى يؤمن بها أستاذنا الدكتور / يونس فهى : « أن للشعب العربى ملاحم شعبية تعد من الروائع العالمية ، وأن الكتب الجامعة لروائع الملاحم العالمية تنتخب ملحمة رأى المصنفون لتلك الكتب أنها تمثل الشعب العربى، وأنها لا تقل بحال من الأحوال من حيث القيمة والتأثير عن الملاحم التى تجاوزت حدود الأوطان التى نجمت فيها ، وهذه الملحمة هى « سيرة عنترة بن شداد » .

ومعنى هذا هو أن ما نسميه فى أدبنا الشعبى بـ « السير الشعبية » ، أو بعضها على الأرجح ، هو فى نظر أستاذنا الدكتور يونس — رحمه الله — ملاحم شعبية يجمع أبطالها كل مقومات البطل الملحمى كما عرفها المتخصصون فى الآداب الشعبية ، ويسايرون دورة الحياة بمعالمها الرئيسية كما سجلها الدارسون منذ القرن الماضى وحتى الآن .

وهنا يتطلب الأمر وقفة متأنية وموضوعية ، فتوفر مقومات البطل الملحمى فى بطل سيرة من

سيرنا الشعبية ، ومسايرة هذا البطل لدورة الحياة بمعالمها الرئيسية ليس همـا فحسب ما يحددان ملحمية هذه السيرة من عدمه ، وانما يجب أن تتـوافر ، الى جوار هذين المقومين الأساسيين ، المعايير الاسلوبية للعمل الملحمي ، وللمعايير الأسلوبية فى تحديد الصنف الأدبى أهمية بالغة ٠٠ وازاء هذه الأهميـة لايسعنى الا أن أعـرب عن بالغ أسـفى لحقيقة ماثلة هى أن العناية التى حظيت بها قضايا الاسلوب فى دراساتنا العلمية لسيرنا الشعبية قليلة ، بل ونادرة جدا ، وهى لم تميز بشكل واضح بين الملامح الاسلوبية ذات الطابع الفولكلورى العام وبين الملامح الاسلوبيـة ذات الطابع الملحمى ، وبذلك فهى لاتتعدى ، فى ارتباطهـا بالطابع الشفاهي لانجـاز وأداء هذه الأعمال ، الصيغ المحددة والعبـارات الجاهزة وربمـا النعـوت الثابتـة ، أما ما يتعلق بالتكرارات والمتوازيات المترادفة ، والخلفية الموسيقية الايقاعية ، والحدود العروضية ، وغير ذلك من الخصائص الجوهرية للاسلوب فلا أظنها قد حظيت باهتمام مماثل ، أو هى لم تحظ باهتمام دارسـينا على الاطلاق. وبدون ذلك يظل تأكيدنا لملحمية سيرة أو أكثر من سيرنا الشعبية لايتمتع بموضوعيـة علمية دامغة ٠٠ وبصرف النظر عن قضـية الشكل ، شعريا كان هذا الشكل أو شـعريا / نثريا مختلطا ، لاعتقادى أن قضية الشكل لا تمثل كبير أهميـة فى تحديد العمـل الملحمى وتمييزه عن العمل غير الملحمى ، فضلا عن وجود أعمال ملحمية تعتمد الشكل الأخير الشعرى / النثرى المختلط خاصة عند الشعوب الناطقة باللغة التركية ٠٠ بصرف النظر عن قضية الشكل هذه تبدو طبيعـة التقنية الأسلوبية الملحمية وخصائصها الجوهرية هما الأولى بالعناية والدرس أكثر من أية قضية أخرى ما دمنا نرغب وباصرار على نعت سـيرنا الشعبية بالملحمية ٠٠ ونعود الى قضيتنا الأصل وهى أهم المـناطق التى يلتقى فيها الفولكلور بالميثولوجيا ، واستنادا الى أن علاقة الفولكلور بالميثولوجيا ـ كما أوضحنا ـ علاقة رأسية ، أى ذات بعد واتصال تاريخيين ، فان قول أستاذنا الدكتور يونس بأن الملاحم الشعبية هى أهم هذه المناطق يعد قولا صحيحا فى مجمله يتميز بالدقة وان كان يحتـاج الى تفصـيل ٠٠ وعموما فان نظرية النشـوء الميثولوجي ـ الشـعائرى للأدب الملحمى قد طرحت على مائـدة البحث ، وبـرزت بصفتهـا مادة قابلة للجـدل ، منذ وقت ليس ببعيـد ، ومن الصعوبة هنـا بمكان أن أقدم عرضـا مفصـلا لما دار من مناقشـات بهذا الخصوص ، وانما يلزمنى فقط تقديم موجز لما أراه متفقا من هذه المناقشات مع قناعاتى العلمية ٠٠ فمن حيث المبدأ يقع الأدب الملحمى العتيق ، أى السابق على ظهور الدولة ، فى بؤرة هذه المنطقة التى يلتقى فيها الفولكلور بالميثولوجيا ، وتعد السلسلة الملحمية للقصص السومرى ـ الأكادى حول جلجامش قريبـة جدا من الشكل العتيق للملحمة ، حيث تبرز فيها روح البطولة وقـد ازدانت بغلالة ميثولوجية ٠ خرافيـة بالدرجـة الأولى ٠٠ أما حول هـذه البؤرة فيقع الأدب الملحمى الكلاسـيكى الذى تكون عنـد قدماء الاغريق والهنود فى فجر مجتمع الاقنان كالالياذة والأوديسـا والماهابهـارتا والراميـانا ، وكذلك المجموعات الملحمية التى ظهرت فى ظروف الاقطاع المبكر فى أوربا الغربية ومنها الساجا الايرلندية والقصيدة الانجلوسكسونية حول البيـوولف ، وكذلك الأشكال الخاصة بالملاحم التى تطورت فى جو الاقطاع الرعوى عند الشـعوب التركيـة ـ المنغولية ـ فى آسيا الوسطى مثل : الياميش ـ ماناس ـ جانغـار ـ جيسيريادا ، أما الأدب الملحمى البطولى ، وهو ذلك النوع من الملاحم المتأخر زمنيـا ، مثل الأغانى الملحميـة البطولية الروسـية حـول الغزو التترى والأدب الملحمى الأرمنى حول الانتفاضة الوطنية التحررية لسكان ساسون ضـد الاحتـلال الأجـنبى والملحمة الفرنسية حـول « رولان » والأسبانيـة حـول « السيد » فاعتقد أنها تقع خارج الدائرة تماما ، اذ يتسـم اتجاههـا التاريخى جميعـا بطابع اجتماعي ـ حياتى ، « فهى مرة تفسر البطـولة الحربية بصـورة ساخرة ، ومرة أخرى يجرى فيها التقليل من اضفاء المثالية والكمال على رجل الحرب » الأمر الذى فتح الباب واسعا أمام ادخال موتيفـات الحكايات الحياتية والسحرية ، التى تطورت ـ وفق آراء معظم العلماء ـ عن طريق

أشاعة العنصر الحياتي في الأسطورة ، لتختفي من هـذه الملاحم ، على وجه التقريب ، العناصر الميثولوجية والطابع الخرافي ٠

أما القضية الثالثة والأخيرة من القضايا الأكثر بروزا وأهمية في الدراسة فهي قضية الموازنة بين البطل الملحمي والبطل الدرامي ، التراجيدي منه بصفة خاصـة ، والحقيقة أن هذه القضية قديمة قدم الدراما نفسها ، ولاتزال تطرح حتى الآن على مائدة البحث لأسباب عديدة أهمها : العمل على ايجاد دراما تتمتع بالامتلاء الملحمي الذي لا تتمتع به أية دراما لا تضع بنية الفكر الشعبي في اعتبارها ، وهو موضوع من الأهمية بمكان كبير ، أرجو أن تتاح لي الفرصة لاحقا للكتابة فيه ، يقول أستاذنا الدكتور يونس بصـدد الموازنـة بين البطل الملحمي والبطل الدرامي : « ومن المعايير التي اعتمد عليها المعنيون بالآداب المقارنة البحث عن الذات والموضوع في الأشكال الأدبية ، والكشف عن مدى ارتباطهما أو افتراقهما في تلك الأشكال ، ولقد طبقوا ذلك في الملحمة والدراما ، وانتهوا أو كادوا الى أن الأولى يغلب الموضوع عليها والثانية تدور وقائعها وأحداثها جميعا حول ذات البطل ، بيد أننا نعطي أنفسنا الحق ــ والحديث لا يزال لأستاذنا الدكتور يونس ــ في تعديل هذا المعيار تعديلا يضبطه ويجعله مشتقا من طبيعة الخلق الفني ، اذ الواقع أن « الموضوعية » تنسحب على الدراما والملحمة على السواء ، بل انها لتنسحب على الأشكال الأدبية القصصية جميعا ٠ و «الذاتية» باعتبارها الشخصية المحورية في هذه الأشكال ٠ هي التي تستحدث التغير في الوقائع والأحـداث والعلاقات » ٠

وهـذا التعديل الذي أجراه أستاذنا الدكتور يونس بناء جوهري وبالغ الموضوعية ، وهو في الوقت الذي يؤكد فيه الارتبـاط الوثيق بين الدراما وكافة الأشكال الأخرى للفن ، بما في ذلك الملحمة الشعبية ، يعد في الوقت نفسه ، أحـد الركائز الأساسية للتفريق بين ما هـو شـعبي ٠ من ابداع جماعة ما ، وبين ما هو ذاتي من ابداع شخص بعينه ، لهذا يستطرد أستاذنا قائلا « والفرق الأساسي هو أن الشخصية في الأولى « يعني الملحمة » مثال ونموذج ، صورته مخيلة الجماعة التي أنشأته وتذوقته في وقت واحـد ، وسـيان كانت الشخصيات مقتطعة من الواقـع التـاريخي أو من صـنع الخيال فان ذلك لا يخرجها عن طاقة التصور الجمعي ، والدراما التي تتحقق نسبتها الى شاعر أو أديب تعرض لشخصيات لها خصوصية تنفرد بها دون سائر الناس ، وقد تقتبس من أبطال الاساطير أو الملاحم ولكن الذاتية فيها تكسبها الفردية ، وربما اشتهرت وتحـولت بدورها الى مثـال ونموذج ، ولكنها تظل مع ذلك تحتفظ بقدر من مقوماتها الخاصة ، ومن اليسير أن نتصـور هذا التعديل لمعيار الذات والموضوع اذا نحن أدخلنا في حسابنا ارتباط الأثر الأدبي بجماهير المتذوقين له ، ومنهج ارتباطهم به ، فالملحمة الشـعبية وسيلتها الانشـاد ، وهي لذلك تثير الخيال في نفوس المستمعين ، وعالمها أقرب الى عالم الأحلام منه الى العـالم الواقعي المنظـور ، أما الدراما فهي تعتمد على حوار مشخص وحركة منظـورة ، وهي وان امتازت على الملحمة الشعبية بمساهمة النظارة ، في بعض الأحيان ، مساهمة جزئية في ترديد الأناشيد الا أن الملحمة الشعبية تعد في المجتمعات التي ابتدعتها ، وعاشـت على تذوقها أقرب ما تكون الى الأسفار المقدسـة ، أو الى ما اصطلح بعض الدارسين على تسميته ، بالتراجم التي لها جلالها أو الثيوبيوجرافيا Theobiography

وكمـا أسلفت ، فان محدودية المسـاحة ولا محدودية المادة هما اللذان الجا استاذنا الدكتور يونس الى هذا الايجاز الشديد ، فضـلا عن أن الدراما ليسـت فقط مجرد نـوع من الأنـواع الأدبيه ، وانما تمثل أيضا شيئا ما يتعدى حدود الأدب بما يجعل من تحليلها أمرا لا يقتصر على نظرية الأدب وحدها ، وانما يتجاوز ذلك الى نظرية المسرح ، باعتبار ان الصور الدرامية لا تحصل على تجسيدها النهائي الا على خشبته ٠٠ وفي الحق أن دراسة الدراما دراسة أدبية وتاريخية ــ نظرية ــ من خلال خصائصها النوعية والصنفية للتفريق بينها وبين الملحمة بطريقة موضـوعية ليست

بالمهمة الأكاديمية الضيقة ، لذا فان التركيز على السمه الأكثر نوعية الخاصة بالدراما دون غيرها (الحوار) ، وعلى القوانين التى تميز الحدث الدرامى عن الحدث الملحمى ، وطبيعه تطور كل منهما ، يبــدو مهما جدا وضروريا للتمييز بين الدراما والملحمة كصنفين أدبيين ، وهذا لا يتأتى تحديدا بغير الانطـلاق من الجـوهر المضمونى للقوانين البنائية والشكلية (الخاصة بالشكل) والمتعلقــة بهذين الصنفين الأدبيين ، وبخاصة الصنف التراجيدى فى الأدب الدرامى ، ولأول وهلة يبدو أن الفرق بين الأدب الدرامى والأدب الملحمى ينتهى تماما عنـد الفرق فى أشـكال الكتابة ، بمعنى أن الحادثة أو الواقعة التى يتم وصفها فى الملحمة من قبل الشاعر أو الـراوى أو القاص تقدم فى الدراما عبر أجزاء متعددة وعلى السنة مجموعة من الشخصيات وليس عن طريق الشاعر وحده ، وهذا هو بالفعـل واقع الأمر ، غير أن القضية لا تكمن فى هذه التجزئة للعملية الوصفية الملحمية الى أسئلة أو أجوبة ، أى الى حوار ، وانما تكمن أساسا فى الاختيار الدقيق والحذر للموتيفات الخاصـة بهذه العملية الوصفية هذه الموتيفات التى يتحتم أن تكون ذات عـلاقة مباشرة ولصيقة بالحدث الجوهرى ، وهـذا ــ فى حد ذاته ــ هو الذى يجعل الحوار الدرامى، من حيث حجم المعلومات المقدمة وسعة اللوحـة أفقر ، بلا شك ، من السرد القصصى الذى يقابله فى الملحمة • ومع ذلك يجعله متميزا عن الحدث الملحمى بالقدرة الهائلة على استدراج وادماج كل اللحظات التمهيدية المتقدمة بحيث تصبح جزءا لا يتجزأ من اللحظة الهامة جدا والخاصة بالحدث ٠٠ « ان خاصـيـة الحدث هـذه بالذات تعتبر « بمثابة » السلك الذى تتحقق من خلاله البنية الخارجية لهذا النوع الأدبى ــ غياب « كلام القاص » تتحقق على اعتبارها شكلا غنيـا بالمضـمون » ، وهذا يعنى من ناحية أخرى إن كلا من التصادم الدرامى والحدث الدرامى يكونان مخـدومين من قبل المشاهد التمهيدية مثلما يكونان فى خدمتها وهو ما لا يتحقق فى الملحمة وبالمثالية التى يتحقق بها على صعيد ذلك الصنف الأدبى المتميز ٠٠

ان حدث الدراما هـذا يرتبط بصـورة ثابتة بالوضعية الأساسية ، التى تنطوى على امكانيات هائلة للابتكار ، وهو يسعى لا الى التوسـع اللامحدود والمطرد ، كما هو الحال فى الملحمة، بل الى لم وحشد شتى خطوط واتجاهات الحدث مهما كانت متناثرة وبعيدة عن بعضها البعض ، فى حين أن هـذه الخطوط والاتجاهات تستطيع فى الملحمة أن تنطرح وتتراكم الى جوار بعضـها وببساطة شديدة ، ومن ثم يمكن القول بأن حدث الدراما ، بخلاف الحدث الملحمى ،، ذو طبيعة « لامنظورية » ، بل « استرجاعية » ٠٠ انه يسير تقريبا الى الأمام مدفوعا بقوة متآزرة من الخلف وذلك حتى حل العقدة ، وهذا يعنى أن كل قرار، وكل تصرف ، وكل معاناة تقع فى الدراما يجب أن تقدم على أنها نتيجة ترتبت عـلى الحلقـة السابقة ، من ناحية ومن الناحية الأخرى يجب أن تقدم على أنها سبب ومقدمة للحادثة التالية ، وفى هذه الحالة تكون كل حلقة تالية ــ كقاعدة ــ أوسع وأغنى من سابقتها وذلك بفضل التفاصيل التى استدرجت الى الحدث ، والتى ساعدت عـلى تحقيقه ، غير أن هذا الاغناء والتوسـع المطرد حتى حل العقدة لا يقود الى سقوط عناصر ما ، مهما كان نوعها ، من هذه السـلسلة المتعاقبة الحلقات تعاقبـا سـببيا ، ومن هنـا ينبع كل ما تتصف به الدراما من خصائص كتوتر الحدث وديناميته وترابطـه ، ويرتبط بنفس تلك الخصائص العضـوية للدراما واحـد من قوانينها الأبدية ــ قانون الوحدة ــ أو بكلمـة أدق ، أن هذه الخصائص للدراما تحـدد غالبا بكلمة « الوحدة » رغم أن كلمة « الوحدة » هذه لاتترجم بدقة جوهر القضية ــ وهذا موضـوع آخر ليس هنا مجاله ــ فالفعل فى الملحمة يمكن أن يجرى فى أماكن متعددة ، وأزمنة مختلفة ، أما فى الدراما فلا يسمح المكان المحدود والزمان المحدد بتعدد الأفعال •

ويختلف ابطال الدراما عن ابطـال الملحمة لا من حيث كونهم مشـاركين فى الحـدث بل ويتعدون ذلك الى أنهم يشـكلون بتعبيرهم الحر عن اراداتهم المقدمات الضرورية للحدث ونتيجته ٠٠ أما الالهة فهم يبرزون اما كشخصيات تقف

على قدم المساواة مع الشخصيات الادمية من حيث وظائفها فى الحدث واما كحكام علويين ، مخلصين أو معاقبين للناس بسبب الأعمال المقترفة بصورة ارادية أو لا ارادية ·· أما فى الملحمة فالبطل دائما ما يفتقر الى قرار خاص به ، وحتى عندما يجرى داخل وعيه صراع بين فكرتين ، فانهما تفهمان على أنهما شيء ما جاء من الخارج ·· وعلى أية حال فان انتصار أى من هاتين الفكرتين لا يكون ممكنا بدون تدخل الآلهة ، وكذلك فى النتيجة العامة للحدث فهى لا تتحدد مسبقا ـ فى الملحمة ـ الا من قبل الآلهة أما فى الدراما فالحدث يستند اساسا ، على العكس من ذلك ، الى التعبير الحر للبطل عن ارادته ، والى قراره الحر ، والى الصراع الواعى ، الهادف والمنطقى، الذى يخوضه ضد الواقع الذى لايرضيه ·

هذه هى بعض القضايا التى أثارها أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس فى دراسته « الأسطورة والفن الشعبى » ومن الواضح أنه أخضعها لا يجاز شديد وبالغ بسبب التراتبات الكثيرة والضرورية للموضوع اللا محدود الذى تعين عليه أن يتناوله فى حيز ضيق ·· وأيا كانت التصورات التى ننطلق منها فانه يتعذر علينا ألا نتفق مع ما يقدمه بصددها من آراء وحجج ، غير أن بعضها بدا لنا فى حاجة الى تفصيل ·· وهذا التفصيل يؤكد أن ايجاز أستاذنا الدكتور يونس ـ رحمه الله ـ أشبه ما يكون بالنضائد الكهربائية ، ينطوى على طاقة مضمونية ضخمة وهائلة ·

رحم الله أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس وأسكنه فسيح جناته ·

***

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية ·

من مرويّات الهلاليّة

مواليد أبو زيد الهلالي سلامة

تقديم وجمع وتدوين

د . أحمد شمس الدين الحجّاجي

مقدمة :

يتناول هذا البحث مواليد البطل كما قدمته السيرة الشعبية * . .

والسيرة الشعبية نوع أدبى من أنواع الأدب العربى الذى أهمل إهمالاً كبيراً أو أُغفل حتى إنه لم يدخل ضمن الأنواع الأدبية المعروفة ، وقد اشترك فى هذا الإهمال كثير من الباحثين عرباً كانوا أم غير عرب .

وقد أدى ذلك إلى التهاون فى جمع نصوصها ، فضاعت النصوص التى كانت تروى فى الأربعينات عن « عنترة » و« سيف بن ذى يزن » و« المهلهل » . . بوفاة رواتها .

كما ضاع كثير من النصوص المختلفة لسيرة بنى هلال لوفاة رواتها ، ولم يبقَ إلا عدد قليل من رواة بنى هلال ، متناثرين فى أنحاء الإقليم المصرى ، وقد ترك معظمهم حرفة الرواية الشعبية للعمل فى حرف أخرى ، أو التحول إلى مغنين من مغنى الأفراح .

وقد أدى هذا الإهمال إلى عدم التوفر على دراسة السيرة الشعبية ، ورفضها لوناً أدبياً واحتقار مؤديها حتى الأربعينات من هذا القرن .

ولعل من أهم نتائج هذا الأهمال الحكم على العقلية العربية بأنها جزئية النظرة ، غير قادرة على رؤية الكل وقصور خيالها وعجزه .

(*) هذا البحث جزء من دراسة موسعة يقوم بها الأستاذ الدكتور/أحمد شمس الدين الحجاجى وخص بها مجلة الفنون الشعبية ، وتأمل المجلة أن يتاح لها نشر بقية الدراسة .

بدأ هذا الحكم من خلال النظرة العنصرية عند « رينان » ، وانتهى إلى أن أصبح حكماً عاماً لا علاقة له حتى بالنظرة العنصرية .

وقد تبنى وجهة النظر هذه « دى بور » و« جورج جيكوب » و« وجرونيوم » ، و« نيكلسون » [1] .

وقد وافق بعض الباحثين العرب على هذه النظرة ودعموها ؛ فالعقاد يرى أن العرب أمة بلا خيال ، وأحمد أمين أيضاً يرى أن الجاهلي محدود الخيال . وغنيمى هلال لا يتهم العقل العربي بشىء ، ويصب حديثه على القصة العربية فيرى أن لها مفهوماً خاصاً لم ينهض لتكون ذات رسالة إنسانية [2] . .

وقد وقف أيضاً بعض دارسى الأدب العربي من عرب وأجانب موقف المدافع ، من خلال تناولهم لفن السيرة الشعبية .

فكان الحديث عنها دفاعاً عن العرب وعن فن السيرة والقصة عموماً [3] .

ولقد بدأ العرب يهتمون بدراسة أعمالهم الشعبية منذ الأربعينات من هذا القرن ، وقد كانت معظم هذه المحاولات داخل أروقة الجامعة أو من باحثين قريبين لأروقتها .

ولقد كان الطريق شاقاً وصعباً أمام الرواد ، فلم يكن أمامهم من مَثَل يحتذونه سوى دارسات المستشرقين والرحالة ، وهى قليلة لا تكفى لأن تكون هادية للطريق الجديد .

لقد كانت أقدم الدارسات محاولة محمد توحيد السلحدار الكشف عن أسباب تقبُّل الجمهور لمسرحية « الأحدب » التى قدمتها فرقة « جورج أبيض » سنة ١٩١٢ م . . فربط بينها وبين مفهوم الفروسية فى القصص الشعبى [4] .

وقدمت سهير القلماوى رسالة لنيل درجة الدكتوراه عن « ألف ليلة وليلة » ، سنة ١٩٤٢ م .

وكان أول عمل يتناول السير الشعبية يقوم به الجيل الأول من الرواد ، هو بحث محمد فهمى عبد اللطيف « أبو زيد الهلالى » سنة ١٩٤٦ م ، وفؤاد حسانين « قصصنا الشعبى » سنة ١٩٤٧ م ، وعبد الحميد يونس فى دراسته « الظاهر بيبرس » التى نال بها درجة الماجستير ، والهلالية التى نال بها درجة الدكتوراه ، وكذلك شكرى محمد عياد فى دراسته « البطل فى الأدب والأساطير » التى قدمها سنة ١٩٥٩ م ، وقد درس فيها التكوين الذاتى والتكوين الموضوعى للبطل دراسة نفسية . أما الجيل الثانى من دارسى السيرة ، فقد عبَّد لهم الجيل الأولُ الطريقَ إلى حد ما ومع ذلك فلقد كان الطريق أمامهم شاقاً وعسيرا .

وقدمت نبيلة إبراهيم دراستها عن « ذات الهمة » التى نالت عليها درجة الدكتوراه . وكذلك دراستها عن « أشكال التعبير فى الأدب الشعبى » ،

وقدم محمود ذهني « عنترة بين التاريخ والأدب الشعبي » ، وهي رسالة نال بها درجة الدكتوراه ، كما قدم مشتركاً مع فاروق خورشيد « فن كتابة السيرة » ، وقدم فاروق خورشيد أيضاً « الرواية في عصر التجميع » ثم قدم « أضواء على السيرة الشعبية » . وقدم على زيعور « أضواء على السير الشعبية العربية » ، وقدم شوقي عبد الحكيم « سيرة بني هلال » و« السير والملاحم الشعبية العربية » . . . كما قدم محمد رجب النجار « أبو زيد الهلالي الرمز والقضية . . .

وقد تتابعت محاولات عدد من الباحثين في دراسات قُدِّمتَ في المؤتمرات العلمية والصحف والمجلات منهم « عبد الحميد حواس وصلاح الراوي وأحمد ممُّو » .

وإذا كان الباحثون العرب يحاولون أن يؤدوا دوراً في دراسة فن السيرة الشعبية فإن الغربيين لم يتوقفوا عن دراستها فقد قدمت أنيتا بيكر « سيرة بني هلال في جنوب تونس » رسالة دكتوراه سنة ١٩٧٨ م ، من جامعة « أنديانا » ، وقدم بيترهيث دراسة بعنوان « السيف الظمآن ، دراسة للبناء والتعبير في سيرة عنترة » نال فيها درجة الدكتوراه من جامعة « هارفارد » سنة ١٩٨١ م . وظهرت حديثاً دراسة بردجت كونلي « الملحمة الشعبية والهوية » سنة ١٩٨٦ م (*) .

ومازالت الدراسات تتابع في بلدان متعددة بلغات متعددة ، من لغات أوربا وآسيا وقد برز في إيطاليا اسم جيوفاني كانوفا في فهرسته للسيرة ..

والسيرة في المصطلح ترجمة حياة . وفي التراث الشعبي ترجمة حياة فرد أو ترجمة حياة جماعة .

ترجمة حياة الفرد مثل « سيرة الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ، ومحاربته للملك الهضام » وكذلك سيرة « حمزة البهلوان » وسيرة « سيف بن ذي يزن » .

وقد تكون سيرة جماعة مثل « الهلالية » و« ذات الهمة » و« الظاهر بيبرس » .

وهذا البحث جزء من محاولة للتعرف على قوانين السيرة وبنائها المعماري ، يختص بمحاولة التعرف على القوانين المحددة لسمات مواليد البطل .

ولعل أقدم صورة منها موجودة بين أيدينا باللغة العربية هي سيرة « ابن هشام » التي تترجم للرسول عليه الصلاة والسلام . فالسيرة الشعبية تمرُّ بحلقات ترتبط بالفرد ارتباطاً وثيقا يتتابع مع حلقات عمره . والمواليد إحدى هذه الحلقات .

وهي مصطلح متعارف عليه بين الراوي الشعبي وبين جمهوره . .

وقد أخذت هذا المصطلح من أفواه رواة السيرة وجمهورها في محافظتي « قنا » و« أسوان » في مصر العليا .

وهو لا يعني لحظة ولادة البطل ، وإنما يعني لحظة أكبر من هذه اللحظة فهو يستغرق زمناً أطول منها بكثير ، فهو تناول عالم البطل قبل ولادته ثم تناوله وليداً وطفلاً حتى تبدأ مرحلة العبور . وقد ارتبط هذا المصطلح بسيرة بني هلال وبطلهم أبي زيد الهلالي سلامة ،

فالجزء الأول من سيرة بنى هلال هو باب مواليد أبى زيد ، وهو جزء فى غاية الصعوبة بناء وأداء لا يستطيعه إلا القادرون من الرواة ، فهو مدخل السيرة كلها والمواليد لا ترتبط بسيرة بنى هلال فقط ، وإنما ببنية السيرة الشعبية مروية ومدونة .

ولم أحاول أن أفسر النصوص تفسيراً نفسياً أو اجتماعياً ، وإنما جعلت النص هو الأساس الذى يكشف الضوء عن عالم المواليد ، فالعمل كله محاولة لإعادة قراءة نصوص السيرة فى بابها الأول ؛ مواليد البطل ، للوصول إلى العناصر المكونة لها .

ولقد كانت بداية علاقتى العلمية بالرواة الشعبيين حين عدت إلى الأقصر عام ١٩٦٧ م للبحث فى معتقدات أهل الأقصر عن الأرواح والأشباح ، ولأحاول جمع القصص المرتبط بهذه المعتقدات ثم توقفت بعدها فترة من الزمن ، لأعود أول يوليو عام ١٩٧٨ م إلى محافظة قنا فى صعيد مصر ، وقد حصلت على منحة من مركز الدراسات الأمريكى بالقاهرة لجمع القصة الشعبية فى محافظة « قنا » ، كان البحث شاقاً عن القصة فلقد كنت أذهب إلى حفاظ التراث القصصى لأسجل لهم . تصادف أن تلاقى شهر شعبان مع شهر يوليو ، وأثناء النصف الأول من شعبان كان مولد أبى الحجاج ، وكانت حلقات الغناء منتشرة فى أنحاء المدينة ، وكنت أسجل فى هذه الحلقات هذه الأغانى التى ينشدها المنشدون ، وأخذت أبحث عن الرواة الذين كنت أعشقهم فى صباى « حمدان » شيخ العرب الهوارى الذى عشق القص فخرج على تقاليد أسرته ، يقص قصة « عنترة » و« أبى زيد الهلالى سلامة » ، يلقيها وهو يقف بعصاه الغليظة مؤدياً أدوار البطولة فى السيرة التى يحكيها صوته ، فيه قوة الرياح ورقة النسيم ، وقوة الفارس المحارب ونعومة العاشق .

كان حمدان يمثل صورة الممثل القدير الذى لم أر له مثيلاً ، انطبعت صورته فى ذاكرتى أخذت أبحث عنه ، وأدركت أنى أبحث عن بقايا ماض قديم ، فقد مات الرجل فى السودان وهو يعمل رئيس عمال إحدى التراحيل عن عمر يناهز التسعين عاماً ، أخذت أبحث عن عطا الله المغنى الذى امتدت شهرته طول المديرية وعرضها ، كان عطا الله يتسيّد عالم الموال يغنيه ، تجمع ذاكرته معظم ما وعت الذاكرة من مواويل ، مواويل ابن عروس وغير ابن وعروس ، اختلطت دون أن يُعرف مؤلفها ، وهو نفسه كثيراً ما يؤلف ساعة الأداء نفسه ، تنتقل مواويله إلى الناس ، يدعى الكثيرون أنها لهم ، عرفت الطريق إلى قريته فركبت مواصلة إلى عاصمة المحافظة ، ومواصلة أخرى إلى قريته « المغنىّ » فعلمت أنه فى قرية أبى مناع شرق ، فركبت إلى أبى مناع غرب ومنها إلى أبى مناع شرق ، أربعة مواصلات فى مسافة لا تزيد عن مائة ميل ، لأجد نفسى فى قلب الجبل ، ذهبت إلى الديوان الذى سيحيى فيه حفلة العرس ، واتفقت معه على أن ألقاه فى بيته « المغنى » فى موعد حدده هو ، وحاولت أن أخرج وكان مستحيلاً ، فقد أصرَّ أهل العروس أن أبقى ، وكان لابد أن أبقى ، فالطريق أصبح خطراً فقد أخذت النيران الجائعة فى الجبل تنطلق متوجهة نحو ثأر قديم . . وبقيت لأسهر مع عطا الله ، لم يعد عطا الله ذلك الصوت الفريد الذى كنت أسمعه فى طفولتى ، كان الرجل قد كبُر واقترب عمره من السبعين لم أصب بملل ، فإذا كان

صوته قد تغيرت حلاوته فإن الموال لم تتغير حلاوته ، حتى انتصف الليل ، ووقف عطا الله يغنى موالاً ، كان هذا الموال عن « عزيزة ويونس » تحركت النشوة فى النفوس ، وتغير صوت عطا الله ، عاد شاباً كرواني الصوت لم أسمع عطا الله بهذه الحلاوة من قبل ، وأسفت يومها أن حجارة بطارية جهاز التسجيل قد ضعفت ، ولم تكن هناك كهرباء لتشغيل الجهاز . . التقيت بعطا الله بعد ذلك ، وطلبت منه أن يغنى « عزيزة ويونس » فاستنكر أن يغنيها قبل أن ينتصف الليل ، فهو قد تعود أن يختم بها السهرة وتعود الجمهور أن يستمع إليها آخر السهرة ، وهم حريصون على الانتظار إلى نهاية السهرة ليستمعوا إلى « عزيزة ويونس » ، وينفضون ليعودوا إلى بيوتهم سعداء . .

غنى عطا الله « عزيزة ويونس » وكانت جديدة كل الجدة لم أشعر بها بمثل ما شعرت به فى المرة الأولى خلت من صفائها ومن حلاوتها ، لم يكن الشاعر هنا فى حالة نفسية ليؤدى هذا الدور ، ولم يكن جمهوره أيضاً مستجيباً له ، فهو لم يكن مستعداً أن يستمع إلى هذا الدور فى هذا الوقت بالذت ، وسقط النص هذه الليلة سقوطاً واضحاً .

وقبل الفجر فى ليلة ٢٣ يوليو ١٩٧٨ م وهى ليلة من ليالى لمولد أبى الحجاج ، توقفت على صوت يسرى فى الليل ، فيه عذوبة وخشونة ، تفوح منه رائحة الأرض ، ذهبت تجاه الصوت ، وما إن رآنى المغنى ، أسجل له حتى زاد حماسه ورفع صوته : -

- عَزِيزَة قَالِتْ يَا يُونِسْ . .
- أَبُويا بَنَالِى قَصْرْ وَسْطِ الْبُحُورْ حِجَرَاتْ . . .
- وِإنْ كُنْتِ رَيِّسْ قِرَارِى يَا يُونِسْ . .
- حَسِّبْ مِن مَرْكِبِكْ لَتِلْطِم الحِجَراتْ . .
- وِإنْ كَانْ مِشْ عَاجِبَكْ نُوم الْفِرَاشْ . . يَا يُونِسْ
- تَعَال نَامْ علىٰ الْحِجَرَاتْ . . .

كان صاحب هذا الصوت واسمه الصادق مغنياً شعبياً ، ثم فَقَدَ عقله وقد خرج منذ أيام من المستشفى ، قال لى واحد من الجمهور إنه علمَّ أخاه الغناء وأصبح مشهوراً فى قريته الصعايده شمال الأقصر ، وأنه بدأ ينتشر فى القرى المجاورة .

عطا الله يغنى الهلالية ، الصادق يغنى الهلالية ، توقف شاب فى سن السادسة عشرة من العمر مع حمار يجمعَ به العيش فى أيام المولد من البيوت وهو يغنى بالطار : - -

- يُونِسْ خَطَرْ عَ السُّوقْ وِلْدِ الْهِلاَلِيَّه . .
- عَيَّانْ عَيَّانْ عَيَّانْ مَتْقَلْبُوشْ فِيَّه . .
- تِسْعَه وْتِسْعِينْ دُكْتُورْ غِيرالتَّمَرْجِيَّة . .

حتى الشحاذة فى مجتمع الأقصر وقنا تستجدى بغناء عن الهلالية ، يغنيها الشاعر على ربابة أوطار ، وعندما أردت أن أسجل له الهلالية ، كان التعامل معه فى غاية القسوة فقد جاءت الأسرة

كلها لأدفع ثمن تسجيل ابنهم للهلالية ، وحين تحادثنا لم يكن الغلام يعرف منها إلا مقاطع شعرية تصلح للغناء وهي مواويل مربعة ومخمسة ومسبعة تتناول حالة من حالات الحب أو الشقاء فى مواجهة محنة الإنسان فى الحياة .

ذهبت لأجمع القصص الشعبي من أفواه من أعرف من الرجال ومن عجائز النسوة ، الجميع يقص عن الهلالية ، فأخذت أبحث عنها ، الكثير يرويها ولكن معظم الرواة يروون فصولاً منها فالهلالية قد تكسرت عند الكثيرين من الرواة إلى قصص . . لقد شعرت فى هذه الفترة بمشقة الطريق ، مع أن هذه المنطقة أرضى وأرض أهلي وهم كثر ولكن عالم الهلالية يحتاج إلى دربة كبيرة ، وأنا أحوج إلى معلم ليعلمنى تقاليد السيرة ، هذا المعلم لا يوجد فى المدارس ، ولا يوجد بين المثقفين ، ولقد وجدته فى منتصف شهر أغسطس أى بعد حوالى شهر من التيه فى دروب المحافظة شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً ، ففى إحدى سفراتي التقيت بأحد طلاب المرحلة الثانوية الذى أخبرني أن جده يعرف الهلالية ، والتقيت بالجد ؛ الحاج عبد الظاهر من مشايخ العرب من قرية الكرنك القديمة ، كان أمياً لا يعرف القراءة والكتابة ، يسكن بجوار معبد الكرنك ، بلغ من العمر ثمانية وستين عاماً ، يسمونه فى القرية العمدة فهو يقوم بدور العمدة بين أهل قريته يصلح بينهم مستخدماً العرف فيحكم بين المتخاصمين ، وكثيراً ما يتقبل حكمه تحدث عنه يحيى الطاهر عبد الله فى روايته « الطوق والأسورة » ، فقد كان كما يذكر يحيى رئيس عمال ترحيلة من التراحيل التى كانت تذهب إلى السودان ، ولم يكن ذلك اختراعاً ، فالرجل مكافح طول عمره وانتهى به المطاف إلى أن يزرع أرضه التى لا تبعد كثيرا عن منزله فى طريق مطار الأقصر .

امتنع الحاج عبد الظاهر فى البداية أن يروى سيرة بنى هلال لأنه من العار أن يحكيها حتى لا يتصور أحد أنه راوٍ محترف ، لم يستمر فى الامتناع فقد شفع لي العلاقات الأسرية التى تربطه بأسرتي .

قام الحاج عبد الظاهر بدور هام فى هذه الفترة من حياتى ، فقد قام بدور المعلم لينقل لي تقاليد الرواية الشفهية ، فقد كان أحد عشاقها ، يجرى وراء رواتها وهو صغير ينتقل إليهم أينما كانوا . . وقد عاش زوح بطولة بنى هلال وامتزجت روح الفارس فى دمه - فهو لا يجد مـاعباً إلا ويحاول أن يحل أزمته . ولا تعرض له مشكلة إلا ويكون الحكم العدل ، كان الناس يغضبون منه ولكنهم تغيروا ، فليس هنا أحسن من العدل ، إنه يريح الظالم والمظلوم .

تسيد الحاج عبد الظاهر رواية الهلالية ، وكان يختلف كثيراً مع بعض رواتها إذ أنه كان كثيرا ما يقوم بنقدهم ، ونقد رواياتهم ، فهو يرى أنه قادر على معرفة « الجيُد من البَطّال منهم » أو بعبارة أخرى « الأصيل من المزيف » . . والجيد أو الأصيل هو الذى يحترم الرواية التى يرويها ويحترم جمهوره ، أما البطال أو المزيف فهو الذى لم يدرب تدريباً كافياً ! فيقف قبل أ يتم تدريبه أمام الجمهور فهو هنا يخدعهم ، ولا يقبل الحاج عبد الظاهر أن يخدع الراوى جمهوره .

ولقد تعلمت منه الكثير ، تعلمت منه اكتشاف الراوى الجيد والراوى البطال على حد تعبيره ، فقد كان يأتى إلى بيتى عدد كبير من مدعى الرواية يتصورون أن يخدعونى بما عندهم على

عادتهم التعامل مع الباحثين الأجانب ، وهو قد فتح لى الطريق لمعرفة عظيمة . . فقص الحاج عبد الظاهر سيرة بنى هلال من بابها الأول ـ مواليد أبى زيد . حتى بابها الأخير . الأيتام ـ مدة شهر كامل .

لقد خرجت من عنده أحمل رواية الحاج عَبد الظاهر ، وأحمل عالم الهلالية وروح الراوى ، وقدرته الكبيرة على الإبداع . والتقيت بعبد السلام حامد ، كان مختلفا كثيراً عن الحاج عبد الظاهر ولكنهما يتفقان فى الاعتزاز بالنفس . . عبد السلام حامد من الأقصر كان عمره ساعة أن التقيت به فى أخريات أغسطس عام ١٩٧٨ م ثمانين عاماً ، وهو يعمل صاحب مطعم صغير فى سوق الأقصر ، يقدم المأكولات الشعبية من الفول والطعمية ، يجلس أمام مطعمه وحوله حلقة من حلقات أصحابه وهم مختلفو الأعمار فيها الفتىٰ والشاب والكهل والشيخ العجوز . . وحدثنى عن معلميه الذين تلقىٰ عنهم فهو قد اهتم بالسير الشعبية ، يقول إنه يروى سيرة المهلهل وعنترة وسيف ، وأخذ يقص لى عن الهلالية ، كان يسجل جزءاً ويطلب أن يوقف التسجيل ثم يأخذ فى الكلام عن عالم الهلالية فى المحافظة . . . جمعت عشر ساعات من الهلالية منه ولكنى استمعت إلىٰ ساعات عن أنساب الهلالية فى المحافظة وعلاقات القبائل بها ، فالهلالية [illegible] وا ولكنهم عالم يعيش ، قبائل ممتدة فى جنوب مصر الأقصىٰ ، وكذلك أهل الزناتى خليفة ودياب من حمر اليمن يمتدون فى المنطقة غرب النيل جنوب الأقصر حتى إسنا ، كما أن هنا قبائل تنتسب إلى محمود البياضى مُربى الأيتام .

وذهبت إلى إحدىٰ حفلات الزفاف بقرية أبى الجود شمال الأقصر ، وهناك التقيت بالنادى عثمان ، وما إن رآنى حتى أخذ يعزف بالربابة عزفاً يشد الانتباه فهو من أحسن عازفى الرباب فى مصر كلها ، وهدأت الربابة ليرتفع صوته بمسبع : ـ

● طِلِعْ خَلِيفَه يِشُوطْ عَلَىٰ جَمْعِ الْعَرَبْ وُلُوفَاتْ . .

● لِقِيهُمْ أُسُودَهْ مَقَادِمْ مِتْعَدِّدِينْ وُلُوفَاتْ . .

● رَوَّحْ خَلِيفَه الزِّنَاتِى لَهْنِى لُه غُمُوزْ وَلاَفَاتْ . .

وقضيت الليل فى الحفل لم أغادره حتىٰ انتهىٰ وتكونت علاقة صداقة قوية بينى وبين النادى عثمان ، كان النادى عثمان قد انتهىٰ من تسجيل بعض الأشرطة لعدد من المشتغلين فى الدراسات الشعبية ، وكان علىٰ علم بمعنىٰ البحث العلمى ، وكانت هذه المعرفة سبباً كبيراً فى سهولة التعامل معه . كان النادى عثمان أحد القلائل فى الإقليم الذين مازالوا يؤدون السيرة الشعبية .

والنادى عثمان من مواليد عام ١٩١٦ م يسكن فى قرية « الطود قبلى » وهى شمال الأقصر ، شرقى ، أرمنت ، وهو من أسرة تحترف الغناء ، وقد أتى لى بأحد أقربائه الذين هاجروا منذ زمن إلىٰ محافظة « أسوان » فى قرية « الحجر بحرى » مركز « أدفو » ـ وهو عوض الله عبد الجليل ، وهو أكبر من النادى عثمان بستتين ، يغنى السيرة وهو يحمل طاراً ، وقد سجلت له سيرة بنى هلال من فصلها الأول حتىٰ فصلها الأخير ربيع ٧٩ . لقد كانت علاقتى بالنادى علاقة مثمرة إلىٰ أبعد الحدود ، فقد تعرفت منه على عالم أداء الهلالية الرحب وأساليبهم فى أدائها .

كان هؤلاء الرواة الأربعة أهم من جمعت منهم سيرة بنى هلال ، وتمثل النصوص التى جمعتها منهم والنصوص التى حصلت عليها مطبوعة مادة هذا البحث .

وسأقدم هنا سيرة بنى هلال فى فصلها الأول « مواليد أبى زيد الهلالى سلامه » التى دونتها عن رواية الحاج عبد الظاهر ورواية عوض الله عبد الجليل .

الهوامش

(١) يرى دى بور أن « التفكير السامى يقوم على نظرات فى شئون الطبيعة متفرقة لا رباط بينها ، ويقوم بوجه خاص على النظر فى حياة الإنسان ، وفى مصيره ، وإذا عرض للعقل السامى ما يعجز عن إدراكه لم يشق عليه أن يرده إلى إرادة الله التى لا يعجزها شىء ، ونحن نعرف هذا الضرب من الحكمة فى العهد القديم . ويدل على تكونه لدى العرب ما جاء فى التوراة من قصة ملكة سبأ وما يحكى عن شخصية لقمان الحكيم مما هو وارد فى المأثورات العربية » . (تاريخ الفلسفة فى الاسلام ص ١١)

ويرى جورج جيكوب أن الإسلام كان يقف ضد الدراما وأى شىء خلاق فى الفن العربى وهو يعزو ذلك إلى تأثير الإسلام على سكان المنطقة . (History of Theater P. 11)

ويقلل نيكلسون من شأن القصص العربى بإنكاره أن الأدب العربى لم يبدع ملحمة شعرية كبيرة ، وكل ما أبدعه كان قصصاً نثرية ، وتكاد تقترب من الملاحم إلا أنه من المستحسن أن تسمى قصصا تاريخية » .

(Literary history of the Arabs, P. 3 e5)

(٢) يذكر العقاد أن العرب كانوا قبائل رحلا يؤمون المدن فى مواسم تتقسها العبادة والتجارة والخطابة فائتمر التاريخ والإقليم واللغة على أن يكون العرب أمة بلا خيال » . (الفصول ، ص ١٤٠) .

ويرى أحمد أمين أن خيال العربى محدود وغير متنوع وقلما يرسم له خياله عيشة خيراً من عيشته وحياة خيراً من حياته يسعى وراءها . لذلك لم يعرف المثل الأعلى لأنه وليد الخيال ، ولم يضع له فى لغته لفظة واحدة دالة عليه ولم يشر إليه فيما نعرف من قوله ، وقلما يسبح خياله الشعرى فى عالم جديد ينتقى منه معنى جديداً ، ولكنه فى دائرته الضيقة استطاع أن يرود كل مذهب » . (فجر الاسلام ص ٢٣) .

أما غنيمى هلال فيذكر أن الأدب العربى « لم يكن فى قديمه للقصة شأن يذكر ، وكان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية ، على أن القصة فى الأدب العربى القديم لم تكن جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً) بل كان يتخلى عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوصايا » . (الأدب المقارن ص ٢١٤ - ٢١٥)

ويذكر فى موضع آخر من نفس المرجع أن « الذى لا مجال لأدنى شك فيه أن القصة العربية لم ينظر إليها قبل العصر الحديث على أنها جنس أدبى له قواعد ، أوله رسالة فنية أو إنسانية » . (ص ٢٣٥ - ٢٣٦) .

(٣) يقف عبد الحميد يونس ضد هذه النظرة فهو يعجب من التعميمات فى الأحكام ويذكر أنه قد « وقع كثير من الباحثين فى الأدب العربى أو المتصدين لعوامل التأثير بين الآداب الأوربية فى خطأ دفع إليه التعميم فى الحكم وقياس أثر أدبى على أثر أدبى آخر فزعموا أن القصة العربية مقصورة على النثر وهم يقصدون بذلك القول غير الملتزم لوزن خاص أو قافية خاصة . ولا أعتقد أننا محتاجون لبيان مجافاة هذا القول للصواب وإلى تصحيح التعريف » . (الهلالية ص ١٣٧) .

ويقف فاروق خورشيد مدافعاً عن العقلية العربية بأن إبداعها حورب من بعض العرب ومن كثير من المستشرقين . ويذكر أن النظرة الشاملة إلى أدبنا العربى التى ننظر فيها إلى تراثنا الأدبى من خلال النافذة التى فتحها أصحاب اللغة والبلاغة أرضت الأعداء التقليديين للشعب العربى ، فجهد أصحاب الاستشراق فى تثبيت معالم هذه الصورة ، وجعلها بكل تفاصيلها من المسلمات التى تصطبغ بالصبغ العلمية حتى يؤمن بها أبناء هذه الأمة العربية لا تعرف عقلية التحليل والتركيب وإنما هى عقلية تجريدية تغرق نفسها فى الجزئيات

ولا تقوى على تصوير الكليات وهو شعب يقتصر دوره الحضارى كما يذكر المستشرق جوستاف جرونباوم فى كتابه (حضارة الإسلام) على حمل الحضارة اليونانية القديمة إلى الحضارة الأوربية الحديثة دون أن تحمل هذه الحضارة حتى بصمات من حملوها » ولكن هذا الحكم لا يرضى أصحاب الفن العربى اليوم لأن التسليم به تسليم بتهمة تلصق بماضيهم فتنسحب على حاضرهم وتضم مستقبلهم ، ومن هنا كان بحثهم الدائب عن كل ما يثبت هذا الحكم الخاطىء المتعسف » . (أضواء على السيرة الشعبية ص ٨ ، ٩)

ويفرد عبد الحميد إبراهيم فصلاً يؤكد فيه معرفة العرب للقصة فى مواجهة التهمة ويذكر « أن القصة واكبت الأمة العربية فى سيرها التاريخى وفى كل عصر كانت أداة فنية تعبر عن حاجات العرب وتكشف عن ظروفهم التى كانوا يمرون بها » . (قصص العشاق النثرية ص ٢٨) .

ولقد قدميت بردجت كونلى فصلاً ممتعاً بعنوان « الدفاع عن السيرة » وكانت تناقش فيها دعوى جرنباوم ونيكلسون أنه ليست هناك ملحمة فى الأدب العربى فى كتابها.

(Arab Folk Epic P.P 3-15)

فى كتاب « العرب وفن المسرح » للباحث ذكر التهم التى وجهت للعرب ولم يحاول أن يدحضها لأن حقيقة الإبداع تدحضها (ص ٥ - ٧ وفى كتاب

(ori gins of Arabic Theater) للباحث أيضا تعرض بتفصيل أكبر لتهمة عجز العقلية العربية وتصديق العرب لها ، ثم إتهام الإسلام بأنه سبب ذلك .

(P.P. 8-9).

(٤) حاول محمد توحيد السلحدار فى ثلاث مقالات فى صحيفة المقطم أن يكشف عن سر اعجاب الجمهور بمسرحية الأحدب ، ويربط بينها وبين اقترابها من قصص البطولة التى تعود عليها الجمهور ويدلل على ذلك بأنه قد لوحظ ليلة تمثيل الأحدب عندنا للمرة الأولى أن حركة المقاتلة الكبرى فى فاتحة الرواية قد نبهت غريزة التوقى الذاتى وأثارت الحفيظة فى سواد الجمهور فتحمس لبطله ولما أمر بيرول بطرح لجاردير فى النهر ، فطرح هو بدلة ، وحمل البطل على سرير عدوه إلى حيث أراد ، وصفق الجمهور طرباً لهذا النصر غير المنتظر ، وكذلك تأثر فى جميع أحوال هذا البطل غالباً كان أو مغلوباً كأن النفوس المتجمهرة توهمته رمزاً للأمن والفضيلة والحق وتوهمت التمثيل حقيقة ، وذلك كله من حصول الطرب وشدة الروح العامة للروح الخاصة .

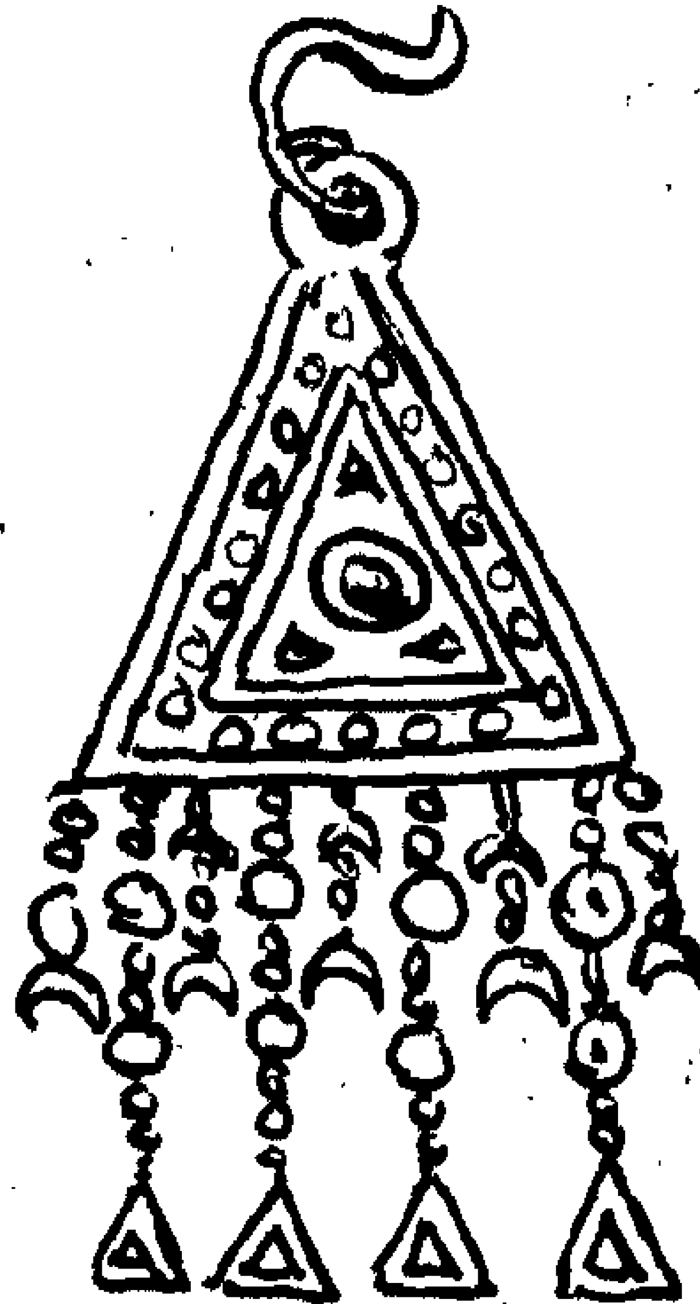
(المقطم ع ٧١٥ فى ١٩١٢/١٠/٣

(٥) قدمت كاترين رسالة دكتوراه من جامعة أنديانا ، وقد اشتهرت هذه الرسالة - ساعة أن أصبحت فى ميكرو فيلم - بين الدارسين وقد أبلغت أنها نشرت .

Cathryn Anita Baker; the Hilali Saga,Tunisian South. Indiana University 1978.س

وكذلك قدم بيتر هيث رسالة دكتوراه عن عنتره ، السيف الظمآن :

- Peter Heath, The Thirsty Saward Structure and Composition in Sirat ‘Antar ibn Shaddad’ Harvard University 1981.



المراجع :

- إبراهيم ، عبد الحميد : قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى ، القاهرة : دار الثقافة ، ١٩٧٢م

- إبراهيم ، نبيلة : سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة ، القاهرة ؛ دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، (د . ت)

- أمين ، أحمد : فجر الاسلام ، القاهرة ؛ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر .

- الحجاجى ، أحمد شمس الدين : العرب وفن المسرح ، القاهرة ، دار الفصحى ، ١٩٨٤م

- حسانين ، فؤاد : قصصنا الشعبى ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ١٩٤٧م .

- خورشيد ، فاروق : أضواء على السير الشعبية ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للكتاب سلسلة المكتبة الثقافية ، يناير ١٩٦٤م .

- دى بور ، ب . ج . تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٥٧ هـ .

- ذهنى ، محمود ، وفاروق خورشيد . فن كتابة السيرة الشعبية فى بيروت سلسلة اقرأ ، ١٩٨٠م .

- عبد الحكيم ، شوقى : سيرة بنى هلال ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣

- عبد الحكيم ، شوقى : السير والملاحم الشعبية العربية ، بيروت ؛ دار الحداثة ١٩٨٤م

- عبد اللطيف ، محمد فهمى : أبو زيد الهلالى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٤٦م .

- العقاد ، عباس محمود : الفصول ، القاهرة ، مطبعة السعادة : ١٩٢٢م .

- عياد ، شكرى محمد : البطل فى الأدب والأساطير ، القاهرة : دار المعرفة ، ط ٢ ، ١٩٧١م .

- النجار ، محمد رجب : أبو زيد الهلالى ، الرمز والقضية ، الكويت دار القبس ، ١٩٧٩م .

- ابن هشام ، أبو محمد عبد الملك (ت حوالى ٢١٨ هـ) ، السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا وآخرون ، (د . ت)

- هلال ، محمد غنيمى : الأدب المقارن ، القاهرة : دار نهضة مصر ، (د . ت) .

- يونس ، عبد الحميد : الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ؛ دار القلم ، (د . ت) .

- يونس ، عبد الحميد : الهلالية فى التاريخ والأدب ، القاهرة ؛ مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٥٦م .

ب - المراجع الأجنبية :

- Abercrombie, j., The Epic . London ; Mortin secker .

- connelly , B . , Arab Folk Epic & Identity : Berkeley ; University of california press .

- Al Haggagi , Ahmed Shams ; The Origins of Arabic Theater ; General Egyption Book Organizatian , 1981 .

- Metin . A . A., History of Theater & popular Entertainment in Turkey . Ankara : Forum , 1963 — 1964 .

- Niekilson , R., Apiterary History of The Arobs , Cambridge , Cambridge University Press, 1962 .



بسم الله الرحمن الرحيم

النص الأول

مواليد أبو زيد الهلالى سلامة
رواية الحَاج عبد الظاهر
قرية الكرنك القديمة ـ مركز الأقصر محافظة قِنَا
جمع وتدوين : د . أحمد شمس الدين الحجاجى
بتاريخ : ١٩٧٨/٩/٢م

سـيرة بنى هـلال . .

كانوا زَمَان قبائلْ قبائِل . . إيهْ معنى ! الْقبائل ؛ يَعنْى كُلّ قِبِيلَة لها سُلطان وكُل قبيلة لها زَعيم .

معنى الزعيم إيه يعنى ؟ هُوَّ الزعيم . إللِّى هُوَّ شديد يِبْقى زَعيم لِلْقبِيلَه . وِالسُّلْطَان سُلطان قبيله .

فقوم يوم رِزْقِ بْنْ نَايِلْ . أَخَدْ خَضْره الشَّرِيفَه . خَضْرَه الشَّرِيفة تِبْقى « بنت » قُرْضَه الشَّرِيفْ . . نَسْلَها مِنْ نَسْلِ النَّبِى . . اللِّى هِىَّ خضره . . أَخَدْها رزق بن نايل . لَمَّا أخدها رزق بن نايل . . تِزَوِّجْها . . جَابِتْ مِنُّه شِيحَه . لَمَّا جَابَتْ مِنُّه شِيحه وَقِفَتْ حِدَاشَرْ عَامْ يَعْنى حدا شر سنه ؛ حدا شر عام تِبْقى عِنْدِنا ؛ حدا شر سَنَـه . . وَقِفَتْ ؛ يَعنى لاَ جَابِتْ عَيِّـلْ وَلاَ بِتْ . حدا شر عام فَهِنَا الْعَرَبْ بَقُوا يْعَيْرُوها .

إزَّاىْ مَرةِ الزَعِّيم مَتْخَلِّفْش وِزَعِيمْ بنى هْلاَلْ . . وِمْتْخَلِّفْش أَوْلاَدْ .

ـ لاَ طَلِّقْهَا . . طَلِّقهْا .

بَقُوا الْعَرَبْ . . يوزُّوا فى رزق بن نايل . . وِهِىَّ يِعَايْرُوها . . فَهُوَّا مَقْبِلْش فيها يَعْنى ؛ مَعْنَى مَقْبِلْش فيها مَرْضِيش يِقْبَلْ كَلاَمْ . . يجوزْ . . وبعدين بَقُوا يْعايْرُوها وِكُلّ مَا تِـطْلَعْ مَعَ حَرِيم الْهَلايِلْ يِعَايْروهَا . . ياعاقرة . . يامِشْ عَارِفْ إيه ؟ مَعنى الْكَلاَمْ دَه .

قام جُوا فى يوم من ذاتِ الأيَّامْ وِكَانْ فيهْ عِدْ . وِطِلْعِتْ هِىَّ وْحَرِيمْ الْهَلاَيِلْ يِمْلُوا م العِد . . فَرَاحُوا الْعِد لِقْيُوا طِيرْ أَبْيَضْ وِطِيرْ أَخْضَرْ . واللِّى تْمَنَّتْ لِها على طِيرْ أَبْيَضْ واللِّىَّ تمنت على طِير أخضر وِهِىَّ تْبُصْ لَمْ لِقْيِتْش لِهَا حَاجَه اسْمَها مُنِىَ وِبَعْدِينْ جه طِيرْ أَسْوَدْ غَطِيسْ يِضْرَبْ فِى الطيْرْدَه الأَخْضَرْ .

كُلِّ اللِّىَّ بِيْنُكْشُه يِسَيِّلْ دماه هِىَّ تْوَجِّهتْ لِلْكَرِيمْ وِقَالَتْ : يَارَبْ تِسْمَعْ لِى كَلاَم .

إدِّينى وِلِيدْ أَسْوَدْ غَطِيسْ وِكُلّ اللِّى يِنْكُشُه يِسَيِّلْ دماه . . كان ربنا وِبَابِ الْقَدْرِ مَفْتُوحْ قَبل دُعاها وَاقَعْها رِزْقِ بْنْ نَايِل حِبْلِتْ إيهْ . . ؟ لَمَّا حِبْلِتْ . . شَهْر يُطْرُدْ شهر . . لِغَايِةْ مَا وَضعتْ .

الْخَبَرْ رَاحْ لِرِزْقِ بْن نايل قالوا لُه مَرَتَكْ وضعت وِجَابَتْ وَلَدْ انْبَسَطِ انْبِسَاطْ شَدِيدْ خَالِصْ ، دَه اللِّى هُوَّ الزَّعيمْ رِزق بن نايل . قَامْ كانِتْ عادةِ السَّلاطِينْ يَودّوا طِشْتْ مِنْ دَهَبْ ينزِّلوا بِيهِ الْمَوْلُودْ وَسْطِ الدِّيْوانْ عَشَانْ يِشُوفُوا إيهْ يِبَارْكُوا لُه . . لرزق ابن نايل . وِدُّوا الطُّشْتِ الدَّهب دَه يِنزِّلوا فيِهِ الْمَوْلُودْ . نَزِّلُوه وَسْطِ الْعَرَبْ . لِقْيُوه عَبْدْ أَسْوَدْ يعنى غَطِيسْ . . عبد ! الْعَرَبْ هَرْجُوا : إزَّاىْ دَهْ عبد ! دى عبد ! دى مَرَتَكْ مَلِتُه فى حُوشِ الْجِمَالْ ؛ يَعْنى مَعَ الْعِبِيدْ . عَاوْزِينْ يِكْتِلُوا الْوَادْ .

رزق كَبَسْ على وَلَدُه مَنَعْ مِنُّه الكَتْلْ . رزق بن نايل كَبَسْ علىٰ وَلَدُه مَنَعْ مِنُّه إيهْ ؟ منع منُّه الْكَتْلْ يَعْنِي مَحَدِّشْ يِكْتِلهُ .

أَخَدُوا بَعْضُهمْ مَشَايخ الْعربْ ، عِمْلوُا حُكْمْ عرب،جَمِيع اللِّ وِلِدْ مَعَ خَضْرَه الشَّرِيفَة . جميع الْمَالْ جَمِيعْ أَىُّ حَاجَه وِلِدْ مَعَ خَضْرَةِ الشَّرِيفه إِتْسَافِرْ تِرُوحْ بَلَدْها . وِيَاخُدُوها عَشَرْ فِرْسَانْ وِيْسَفْرُوها يودُّوها لقرضه الشريف حَكَمِتِ الْعرب إيهْ يِعْمِلْ رزق بن نايل . حكمت عليه العرب بِقُوِّه . . حكمت عليه . . لَمَّا حكمت عليه الْعرب حِلِفْ يَمِينْ لَمْ اقْعُدْ فى نَجْعِ هْلاَلْ بِدِينْ دَيَّانْ . رزقِ بْنْ نايل حلف يمين لم اقعد فِيكْ يَانَجع هْلاَلْ . قام رِزْقِ بْنْ نَايِل أَخدْ شِيحه اللى هِىَّ بِنته الأَوَّلاَنِيِّه وِقَامْ عَ الْجَبَلِ الأَخضَرْ . وِدولْ أَدُّوها اللِّ هِىَّ الْمَالْ وادُّوها عَشَرْ فِرسان ودوها لمين ؟ لأَبُوها فى مدينة حرم النَّبِى الْمُخْتَار . .

مَشَتْ إنْ كان سفر يُوم وَلاَّ اتْنِينْ . .

قالت لهم : يَاعَرَبْ

قالوا لها : نعم

قالِت لِهم : يِكُونْ أَنَا عِمِلْتْ مَعَاكُم حَاجَه فى دُنْيَاتِي ؟! أَكُونْ أَذِيتْ حَدْ . يِكُونْ ظَلَمْتْ حَدْ .

قالوا لها : أبداً حاشا لله

قالت : أنا عَاوْزَه مِنْكُمْ مَعْرُوفْ . . أنا دِلْوَكْتِ فَضِيحتى أَرُوحْ لأَبُوىْ أَقُولْ لُهِ إيه .

اللى عَاوْزَاهْ مِنْكُمْ أَنَا أَرْجُوكُمْ تِقُولُوا لِلسُّلْطَانْ وَدِّناها لأبوها وَأنا لِيَّ رِزْقْ عَ الْكَرِيم

أنا وِالْعِيَال دُولْ . والْمَالْ . وِلِىَّ رِزْقْ عَ الْكَرِيمْ تَكْلْنا الْجِبَالْ . . تَكْلْنا الْحِشَان . .

دَنْدَنُوا الْفِرْسَانْ اللِّ هُمَّ الْعَشَر وِقَالوا :

احْنا نِرْجَعْ لِلسُّلْطان . . نِقُولْ لُه وَصَّلْناها . . وديه عِمْلِتْ فِينا مَعْرُوف وَالاَّ اتْنِين وِرِجْعُوا .

قالوا لِلسُّلطان : احْنَا وَصَّلْنَاها علىٰ خِيرْةِ الله .

هِىَّ مَشَتْ . خضره وِاللِّ مْعَاهَا أَتَتْ علىٰ بَلَدْ اسْمَها الزَّحَالين . وِسُلْطَانْها أَبُو الْفَضْلِ الزَّحْلان . آتوا عليه لَمَّا آتوا على أبو الفضلْ رَدُّوا عَليهِ السَّلام . قالوا له : إحْنا نَاسْ يَعْنِي نُزَلاَ وِعاوْزِين نِرَبِّى الْمَالْ وِنْعِيشْ هنا . قال لُهم :

إنْ ما شَالِتْكُمْش الأَرْضْ تِشِيلْكُمُ الرَّاسْ . رَحَّبْ بِيهُمْ وَادَاهُمْ مَنَازِلْ وَادَّاهُم كُلْ حَاجَه . وِعِمِل لُهُمْ مَدْرَسَه لِاوْلاَدْهُمْ وكُلْ حَاجَه تَمَامِ التَّمَامْ .

قعدوا عِنْد فضل الزَّحَالين . خَضْرَه والْجَارْيَه سَعِيدَه والأَوْلاَدْ والْبَهايِمْ اللِّ وِلْدِتْ مَعَاها كُلُّه مَعَاها . قَعَدُوا . . كَانْ أَبو زِيدْ عَيِّلْ فى بَطْنِ أُمُّه . . مثلاً دلْوَكْت على بَاطْ أُمُّه . . مِيِّه تْرَبىٰ فين ؟ فى الزحالين لَمَّا تْرَبَّىٰ فى الزحالين . . كَانْ لَمَّا رَاحِ الْكِتَابْ-زَمَانْ كَانْ يِقُولوا كِتَّابْ دِلْوَكْتى مَدَارِسْ لَمَّا رَاحِ الْكِتَّابْ كَانْ رَبِّنَا مْنَبِّهُه نَبَاهَه جَامْدِه . يَعْنِى زَىْ مَا تْقُولْ . . يِقُولْ لُه السُّورَه

يِقْرَاها عَلىٰ طُول . التَّانْيَة وَرَاها على طُولْ نَصَحْ . . مِينْ ؟ أبُو زِيدْ . قُمْصَانْ كَانْ وَالِدْ مَعَاه قُمْصَانِ الْعَبْدْ وَالِدْ مِعَاهْ أَخدتُه خَضْرَه مَعَاها أَخَدْ بَعْضَها ها . . ها . . هاءبقي تَمَامْ كُلْ مَا لُه نَاصِحْ . قَعَدْ سَبَعْ سِنِينْ عِنْدْ فَضْلِ الزحالين . يُوم من ذات الأيّام كان جَاى الْحَاكِمْ علىٰ جَمِيع الْقَبَائل . وَاحِدْ اسْمُه جَايِلْ لِيهْ قَبِيلَه تَانى بِيَاخُدْ مِنْهَا الصُّرَّه ، وِعُشْرِ الْمَالْ غَصْبِتْ عنها عَلَشَانْ حَاكِمْ عليها . فَجَه مِرْسَالْ الْعَبْد وِطَلَبِ الصُّرَّه وِعُشْرِ الْمَالْ مِنْ فَضْلِ الزَّحالِينْ علىٰ حَسْبِ الْجَوَابِ اللِّ جَاىْ مِنْ مِينْ ؟ مِنْ جَايِلْ . نِقْصِتْ مِنْ فضل الزحالين عِشْرِين جَمَلْ . قَالْ لَهَا يَاخَضْرَه .

قالت له : نعم .

قال لها : وَالله جايل طَالِبْ مِنِّينا الصُّرَّه وِعُشْرِ الْمَال .

وِناقْصَه منى عشرين جَمَلْ تِديهُمْ لى وَلَمَّا يِتوفَّرِ الْمَالْ أَدّيهم لِكْ قالِت له : إحنا كله مالك .

أدِّتْ إِيهْ ؟ العشرين جمل . . وِأدّى العبد الصُّرَّه هِنَاك وِجَانا أبو زيد قالِ يا امَّا أمَّال فين جِمالْنا ؟

قالت له : ياولِدى . . الْقَوِى بِيَاخِدِ الصُّرَّه وعشْرِ الْمَالْ دى عَلَشَانْ إيه ؟ يِعَنِي الصُّرَّه .

وعشر المالِ دِى علشان إيه ؟

قَالِتْ لُه ياولدى الْقَوى بِيَاخِدِ الصُّره وِعُشْرِ الْمَالْ مِنِ الْقَبائِلِ اللِّ حاكِم عليهمْ . قَامِ الْوَادْ رِكب

حَلَّقْ على الْعبدِ كَتَلُه وِرَجَّع الْمَالْ . اللى هو مين ؟ أبو زيد . .

كَتِل الْعَبْدْ بِتاعْ جَايِلْ وِرجَّعَ المال . لَمَّا رَجَّعِ المال فَاضِلْ زِعِلْ .

فضلِ الزحالين مِشْ قُوَّةْ جايـل . ليه يـاولدى . قَـالْ لُهَ مَفِيشْ صُرَّه ولا عُشْرِ الْمـال وَلاَ حَاجَه . . انْتَ يَابَايه مَتْخَافْش دِلْوَكِتِ عَامْلُه أَبُوهْ . قال له : مَتْخَافْش مِ الْحَاجَاتْ دِى . وَدْ يُومِينْ مَا يِعِيشْ تَلاَتَه . . أَنَا أَقَابِلْ جايل وِغِيرْ جايل .

الْخَبَرْ رَاحْ لِجَايِلْ دىَ فِيهْ عِبِيدْ حَصَلْ فِى الزَّحَالِينْ .

مَا بَايِنْش مِ الْكَرْبُوسْ . وَكَتَل الْعَبْدْ رَجَّعِ الْمَالْ . جَايِلْ مِتْعَظِّمْ .

عِنْدهُ الْعَظَمَه كَبِيره كِى الْعَبِدِ الزَّحَالين دَه بِكْتِل الْعَبْدَ بْتَاعِى .

شِدْ عَمَّكْ مِينْ ؟ جَايِلْ وِجِيشهُ . كَانْ أَبُو زِيدْ أَخَدَ حِصَانْ مِنْ بِتَاعْ أَبُو الْفَضْل الزَّحَالِينْ وِرَبَطْ عِنْد الطَّرِيقْ،لاَ يِعْلَمْ فضل وَلاَ يِعْلَمَ الْمَدِينه قَالْ لُه خَبَرْ إِيهْ ياخَالْ ؟ رَايِحْ فِينْ ؟ بِيْقُولْ لِمِينْ ؟ لِجَايِل . . .

قال له : رَايِحْ بِيْقُولُوا عِبِيدْ ظَهَر فِى الزَّحالين كَتَـلِ الْعَبْد بْتَـاعى ورجَّع المـال . . ده أنا حالِف .

قال له : أَنَا الْعِبِيدْ . . أَنَا الْعِبِيدْ . . إنت ياوَلَدْ يَاللِّ ما بَايِنْش مِ الْكَرْبُوسْ تُقَفْ قُبَالِي .

قَالْ لُه : وَالله عَادْ يَاعَمىٌ انا اُوقَفْ قُبَالَكْ عَشَانْ إِنْتَ مِتْعَدِّى .

جايل مش مِعْتِبِرْ كلامْ أبو زيد ابداً

مش معتبر كَلامه عَامْلُه وَلاَ حَتَّى حَاجَه .

قالْ لُه : مَا لِكْش حَاجَه عِنْدِى . لِيكْ أنا وِانْتَ فى حُومَةِ الْمِيدَانْ إنْ كتَلْتِنِى أهُوْ أنا قُدَّامكْ وانْ جِييتْ يِبْقِى أنَا وَرَاكْ وِالزَّمَنْ طَوِيلْ . دَه أبُو زِيدْ رَدْ عَلَيَّه . . اسْتَعْظَمْ جَايِل . . زَىْ مِتْعَظِّمْ . . مِشْ عَاوِزْ يِردْ عَلِيهِ الرَّدَّانْ دَه . . يَاوَادْ إنْتَ مَابَايِنْش م الْكَرْبُوسْ خَسَارَه الْكَتْلْ . قال لُه : وَالله إنْ كَانْ صِفِيتْ الْمُلْتَقَىْ قُدَّامَكْ قال له . .

أهُوْ طَبَقِ السُّوقْ والْخِيلْ عَلىْ بَعْضِ تْسُوق ؛ يَعْنِى مَعْنَاهِ الْخِيلْ اتْحَشَّرَتْ علىْ بعض . طبعاً جايل مِتْعَظِّمْ وِدَه يَعْنِى عَامِلْ حِسَابْ لِجَايِل . وجايل ما عْمِلْش حْسَابْ لِيهْ وَلاَ حَاجَه عِنْدَه . قَامْ لَمَّا اتْحَشَّرتِ الْخِيلْ . رَاحْ جايل ضاربْ أبو زيد . مَرَّرُوا فى الْهَوَا . . فَرْ . .

كان سِيدْ أبُو زِيدْ مَحزِّمه مِنِ الْقُدْرَه الإلهيّه . تِلَقَّاه سِيدْنَا الْخِضْرْ وِحَطُّه ع الْكَرْبُوزْ كَانَّهْ مَا جَاش . لَفّ الْعَقَبَه وَجَاهْ .

قال له : أنَا مَا كَتَلْتَكْ . قال له : رَبِّنَا نَشَانِى . .

ــ أنا ياوَاد مَاكَتَلْتَكْ . . .

قال له : ربنا نشانى : . إنْتَ رَبِّنَا يَاخِى

قام أخَدُوا مِنِ الصُّبْحْ لِبَعْدِ الْعَصْرْ . بِالْمِيدَانْ كانِ العرب زَمَانْ لَمَّا ياجُوا يْقُولوا يَعْنِى نَاخُدْ رَاحَه الصُّبْحْ . قال له : خَلاَ ص الْحَرْبْ وِبُكْرَه آتى . . رَوَّحْ أبو زيد مَغْلُوبْ غُلْب شَرْعِى .

قَعَدْ يِهْرِجْ . أُمُّه عَشَانْ إيهْ فِيهْ يا أبو زِيدْ ؟ إيهْ فِيهْ ؟ مَا فِيشْ . . بقى طُول اللِّيلْ مَا نَامْ ويْصَلِّى يِتْرَكَّعْ . . ويصلى يتركع . . ويصلى . . لَمَّا بِقِى يتركع ويصلى لَمَّا عَمُودِ الْفَجْرْ بان . يعنى لَمَّا الْفَجْرِ شَعْشَعْ . قام جَاتُه سَهْيَه مِنِ النُّومْ وِجَالُه الْخِضْرْ عَلِيهِ السَّلاَمْ . قال له : إصْحَ يا ابو زيد دَه مَكْتُوبْ لَكْ بِالسَّبْع تِيَّام وَلاَ تْخَافْش . بُكْرَه تْحُشْ على جايل . . وتكتِلْ جايل . .

بَسْ أوَّلْ ما يُوقَعْ فى الأرْضْ تِلْحَقِ الْمَنطِقَه بْتَاعِتْ جايل . .

إنْ مَلْحِقْتِيش الْمَنْطِقَهَ دى . الْمَنطَقَه دِيَّه صَاحْبَةِ الأعْوَانْ .

حَاكْمَه على جَمِيع أعْوَانِ الْكُونْ . وأوَّلْ ما يُوقَعْ تِرِوَّحْ مَتلافى الْمَنطِقَه وِتْحُطْها فى صُلْبَكْ يِبْقَى إرْتَاتْ لَكْ جَمِيع الأيَّامْ .

أبو زيد أخَدِ الْكلاَمْ دَه بِاعْتِقَادْ وِسَرَح الصُّبْحْ . . كان هنا أبو زيد يِعْتَبِرْ أُمُّه وِأوَّلْ مَا أُمُّه تِصَبَّحْ عَلِيهْ . . يِقُولْ لِهَا . إدْعِى لى دُعَاكى مِنِ الرَّحْمَن . أخَدْ بَعْضُه وِسَرَحْ . وِجَاهْ جَايِل .

قَالُوهَا وِطَبَقِ السُّوقْ . والخيل علىْ بَعْض تْسُوقْ . . والْكَلْمة الْحِلْوَه فَاتُوها وِبِقْيُوا ف دَقّ النُّقْصَانْ . خَلَفْ خِلْقَه رَدِيَّه .

أبو زيد ضَرَبُه بِدَبُّوسْ . وَقَعْ . رَاحْ مِتْلاَفى الْمَنْطَقَه وِحَطَّها فى الصُّلْبْ وِقَرَّطْ عَلِيها زِرَارْ .

واشتغل . . الديش طفش . . اللى طَارْ مِنْ هِنَا واللِّى طَارْ مِنَّا . . رَاحِ الْخبر لمين ؟ جايل مِشْ مَعَاهْ وِلاَدْ . . رَاح الْخَبَرْ لِمَرَةْ جايل . .

مَرَةْ جَايِلْ مِشْ مِتأَمْلَه حَدْ يِكْتِلُهْ . . قالِت : مِينْ يِخَلَّصْ لى التَّار غِيرْ ناس يِسْمُوا الْهَلاَيِل . اللى هُمَّا أبُوْ أبُوْ زِيدْ وِعَمْ أبو زيد وِنَاس الْهَلاَيِلْ ده مَحَدِّش يِجِيبْ لِى تارى أنا إلاّ دُولْ . .

مَقْدَرْش أرَوُحْ إلاّ لِدُولْ . . يِجِيبْ لى تَار جوزى . . والسُّلْطَانْ بِتَاع الْهَلاَيِلْ قَابِلْها مُقَابْلَه كِوَيِّسَه وِشَكَتْ له بِاللى حَصَلْ واللِّى جَرى .



كَان اَلْمُدَه دِى هِمَّا عِندِيهُم طَبْلْ سِفْيانْ لِلْهِلايِلْ بَسْ اِسمه طَبْلْ سفيان . . طبل سفيان دَه يِسَمَّعْ . . يعنى لَمَّا يِضْرَبْ طَبْلِ سِفْيَان تِسْتِمِع النَّاس كُلّها . . تيجى تْشُوفِ السُّلْطَانْ مَالُه . . جُوا لِلسُّلْطَانْ ، نَعَمْ قَالْ : وَالله جَاتْنَا وَلِيَّه مِرَاتْ جَايِلْ جَاتْ تِلْتِجِى فينَا . .

الزحَّالين . . فيه عبد حصل مِن الزحَّالين كَتَلْ جايل . وجَايَه تِلْتِجى فينا .

وِعاوْزِين نْقُوم عَ الزَحالين . . أَمْرَكْ . . قَامُوا عَ الزَّحالين بِالدِّيش ودِيشْهُم وِالسِّته وكُلُّه . . كلِّ النَّاسْ قامت إيهْ ؟ على الزحالين . .

لَمَّا قاموا على الزَّحالين . . آتوا على الزحالين . . نَصَبُوا الْخِيَام . .

وِطِلِع اَلْمِنادى يِنَادى يُقول الْحَرْبْ جاتِ صْحابْها . . كَانِ الْعَرَبْ لَمَّا يْرُوحُوا مِنْ بَلَدْ لِبَلَدْ يِطَلَّعُوا مْنادى يِقُولِ الْحَرْبْ جَاتْ لِصْحابه . . يَعْنِي الْحَرْبْ جَاتِ صْحَابُه . . اطْلَعُوا . . لَمَّا نادى الْمِنادى وْقَال الْحَرْبْ جَاتِ صْحَابُه . . رَاحْ لأُمُّه أَبُو زِيدْ . قَالْ لَها يا : امَّا قَالِتْ لُه : نَعَمْ . قال لها : بِيْقولوا فِيه ناسْ يِسْتَمُّو الْهَلايل . . وِجايِنْ مِطَلَّعِين الْمِنَادى يِقُول الْحَرْبْ جَاتْ لِصْحابُه ياخدوا تار جايل . . قالت : الْهَلاَيِلْ وَصَلُوا ! !

قال لها : نَاسْ يِسمُّوا الْهَلاَيِل .

طَيِّبْ شُوفْ مِينْ نازِلِ الْحَرْبْ . . . دى . . . مين ؟ خَضْرَه بِتْقُولْ لِابْنها . . مِين اللِّى نَازِلِ الْحِرب . . يعنى ، رَاحْ يسمع الْمِنَادى يقول الْحرب نازْله فُلاَنْ الْفُلاَنِى مثلاً ويِرْجَعْ تْقُول لُه : دَه إِذَا لْحِقْته أوعى تِكْتِلُه . . بس خُدْ طَرْفْ شَاشْه . . دى خضره بِتْوَصِّى ابْنها . . يِقُومْ بِسَعْدِةِ الله يِحَارِبْ معاهْ يِرُوحْ بِالسِّيفْ جَايِبْ لْها طَرْفْ شَاشُه يِطْلَع الْمِنَادَى فى الْعَصْرْ . . مِين ؟

فُلاَنْ اَللِّى لْحِقْته دَه اكْتِلُهْ . . يِلْحَقْ يِحَارِبْ مَعَاه يِكْتِلهُ . . كَتَّل فى الْهلايل فُوقْ مِنْ خَمَسْتَا شَر سِتَّا شَرْ رَاجِلْ وزَعِيمْ . .

وِلِيهْ بِتْقُولْ لهُ إنْ لِحِقْتَه تِكْتِلهُ دُولْ اللِّ كَانْ بِحَرِّشْ عليها رِزْق ابْن نَايِل وُهُوَّالسَّبَبْ عَاوِزْ يِكْتِلْ أَبُو زِيدْ . . تُقُول لهُ : ده اكْتِلُه . . والرَّاجِلْ مَثَلاً اللِّ مَبِيْتِكَلِّمْش تُقُولْ لهُ : دَهْ أوْعى تِقْرَبْ عَلِيهْ . .

جِيبْ لِي طَرْفْ شَاشُه . . دي مين ؟ دي خَضرَه . . عَشَانْ عَارْ فاهُمْ . . مِش رَاضيَه تُقُولْ لاَ بُوزِيدْ دُولْ نَاسَك . . لا . . لَمَّا تِتْفَرَّجْ عليهم . . قُومَ بَدْعِ الْهلاَيل بِدْبِيْع جَامِدْ . .

لَمَّا بَدَعْهُم حَكَمْ عَلِيهُم لاَ نَارْ يضوى وَلاَجَمَلْ يِقَعْقِعْ . . وَلاَ كَلْبْ يِعْوى . . حُكم رَسْمِى . . قالوا احْنا غُلُبْنَا مِنِ الْعبِيدْ ده بْتَاع الزَّحالِينْ . .

إحْنا نِبْعَتْ لِرِزْقِ بْن نايل فى الجَبَلْ لَخْضَرْ . . يِلْحَقْنا مَحَدِّشْ

يابُوى كَدّْ الْحَرِبْ دِي غِيرْ رِزق بن نايل . . اللِّى هُوَّ مين ؟

أبو زيد . . الْكَلاَمْ دِه مَبِيعْرَفْش أبو زيد إِنّ له أبُو . .

مَبِيعْرَفْش إِنَّ لِيهْ حاجهِ فِى الْحَاجَه دى . . لا . .

قَامْ كَتَبِ السُّلْطَانْ . . كَتَبْ جَوَابْ . . لِمِينْ ؟ لاِبْنْ عَمُّه اللِّ هُوَّ رِزْق بن نايل . . لِيه كَتَبُوا الْجَوَابْ . . ؟ علشان إيه ؟

إِزْنَقُوا . . ازنقوا الْهلايل مِنْ عَبْدِ الزَّحالين . .

قَامْ أَخَدْ بَعْضُه . . نَجَاحْ عَبْدْ رزق بْنْ نايل أَبُو مِينْ . . أبو قمصان اللِّى عبد أبو زيد . . نجاح يِبْقَى عبد رزق وقمصان بقى عبد أبو زيد . . وَدُوهْ لرِزْقِ بْنْ نَايل . . قَامْ بِالْجَوَابْ يُومْ وَلاَّ اتْنِينْ قُولِ الْقَايلْ تَلَتّْ ايَّامْ.. شِيحه بِنْتْ رِزْقِ بْنِ نايل شَافَتْ نجاحْ جَاىْ مِنْ بَعِيدْ . رَاكِب الْهَجِينْ . . جَاىْ يَالِيلَكْ يَا نْهَارَكْ قَدِّمْتْ مين عليه . . ؟ شِيحَه . . لَمَّا تْقدمت شيحه عليه خَبَرْ إِيهْ يا نَجَاحْ . . جِيتْ رَايِق ؟ يَاكْ أُمِّى رَدِّتْ عَ النَّجْعْ تاَنى ؟

قال لْها ياسِتِّى وَالله لاَمُّكْ رَدِّتْ عَ النَّجْعِ تانى . . أَنَا جَاىْ لِسِيدِى رزق بن نايل .

قَالت له : طيبّْ اتْفَضَل أنا أبُويا هِنُو هِيَّاتِى . . . كَانْ فى الْمُدَّه دِى رِزْقِ بْنْ نَايِل مِهدِّل ، يعنى ؛ الشَّعْرْ سَايِل علىٰ كتافُه وِالدِّقْنِ والكُلْ . . مَزَيِّنْشِى وَلاِ فى السَّبَعْ سِنِينْ سَنْتِى .

أَوِّلْ مَا آتَى نَجَاحْ وِرَدّْ السَّلاَمْ على سِيدُه رَفَع الشَّعْرْ . . وِعِى إِيهْ . . لِلْعَبْدْ . . قال له : خَبَرْ إِيهْ يانجاح . . . جَايِّينِى إِيهْ فِيهْ ؟ يَاكْ خَضْرَه رَدِّتْ عَ النَّجْعْ تَانى . . خِضره اللِّى هِيَّه مراته اللِّى هُوَّ حِلِفْ عليها يمِينْ مَا سُكُنْ فى نَجْعِ هِلاَلْ تَانِى . . قال له : لاَ يَا سِيدى . . وَالله لاَرَدِّتْ عَ النَّجْعْ تَانَى . . فِيهْ عِبِيدْ ظَهَرَ فى الزَّحالِينْ بَدَّع جَمِيع الْهَلاَيِل . ولاَدْ عَمَّكْ وِاخْوانَكْ . . حَكَمْ عليهُم لاَ جَمَلْ يِقَعْقع . . وَلاَ نَار تضوِى وَلاَ كلْبْ يِعْوى وقَالْ لى سِيدِى رُوح الْحَقْ سِيدَكْ . . قال له فى الزَّحالين . . قال له : فى الزحالين . . قال طَيِّبْ شِدْ . . شَدُّوا . . رزق بن نِايل زَعيم الْهلايل رزق بن نايل أبو أبو زيدِ الزَّعيم بِتَاع الْهَلاَيِل أَوِّلْ مَا آتى عَ العرب . .

لِقِى زَىّْ الْكَلاَمْ مَضبُوطْ . . يعنى لا فِيه نَارْ وَلاَ حَاجَه . . ولا مِحْتَاجَه قَابْلُوه مُقَابْلَه عَظِيمَه . . جَابُوا لُه صَلَّحُوا لُه ونضفُوهْ . . قال خَبَرْ إيه كِلْدَه مَفِيش نار تضوى ولا جمل يقعقع إيه فيه ؟ قالوا له : وَالله يَاسِيدَى مِحْكُومِينْ . . قال طَيِّبْ : طَلَّعْ مِنَادى وقُولِ الْحَرْبْ جَاتِ

صْحَابها . طِلِعْ الْمنادى بِنَادى فى القَبَايِلْ وِنادى . . سمعْ أبو زيد . . إنُّه فِيهْ وَاحِدْ اسْمُه رزق بن نايل زعيم الهلايل طَالِبِ الحَرْبْ . هُوَّ كَانْ ابْوُ زِيدْ فى الْمُدّه دِى . . كُلّما يمْشِى يْشُورِ أُمُّه . . لاَزَمْ يمْشِى مَيْقُولْش لها رَايح أىْ مَطْرَحْ إلاَّ إنْ كَانْ يَسْتَأذِنْ . مِنْ أُمُّه فِى الْوَقْتِ الحَالِى فَهنا رزق لَمّا طِلِعْ الْمنَادَى دَه يْنادى . .

رَاحْ لأمُّه أبو زيد وِقَالْ لِهَا يَا امُّه ، قالت له : نعم .
قال لها : بْيقُولُوا فِيهْ واحد . . رزق بن نايل زعيم الهلايل
وِطَالِب الحَرْبْ . . إيهْ رَأْيكْ فِيهْ .
قالت له : أوْعى يَاوَلَدِى دَه . . أدْعِ لَكْ لِيلْ مَعْ نْهَار
أوْعَى تكِتِلُه وَلاَ تجْرَحُه . . أوعى تُقْرُصْ عليهْ . . والله مَعَاكْ . .

نَزَلْ مَعَ رِزْق بن نايل الصُّبْحْ . . اشْتَغَلُوا فى الحَرْبْ مَعَ بَعْضْ مِن الصُّبْحْ لِلْعَصْرْ . . وِيْحَارِبْ مَعَ أَبُوهْ لاَ يِعْرفُه ابْنُه وَلاَ يِعْرَفْ دَه أَبُوهْ . . وِلِيهْ قَاصْدَه خَضْرَه كِدَه لِيَهْ ؟ قَاصْدَه .
علشان يْهُون الهلايل عشان هَانُوهَا . . دى أُمّ أبو زيد . .
هِنَاكْ كِدَه بَعْدِ الْعَصْر أَخَدْ مِنُّه شِيحَه يَسِيَره . .
أخد منه شيحه يسيره . . شيحه اللِّى هِيَّه بِنْتْ رِزق بن نايل وأُخْتْ أبو زيـد . خَدْهَـا يَسِيَره . كَانِ الْعَرَبْ لَمّا يِطْلَعُوا يْحَارْبُوا بِطْلَع الحَرِيمْ تِغَنِى وَرَاهُمْ عَشَانِ تْشَجّع العرب .
أَخَدْ مِنُّه شِيحَه . لما أخد شيحه نَبِّهْ عَ الزّحالين مَحَدِّشْ يخُشْ عَ الْيَسِيرَه أبداً . . إلاَّ سَعِيدَه الجَارْيَه تْوَدّى لْهَا الأكْلْ والشُّرْبْ . . سَامِعْينْ وِأمْرُه كَانْ مَاشى وِنَبِّهْ على أُمُّه ! خلُّوها فى أوضه يِوَدُّوا لْهَا الأكْلْ والشُّرْبْ لَكِنْ مَحَدِّشْ يخُش عَلِيها مِنِ الزّحَالِينْ وَلاَ غِير الزّحالين وَلاَ صَنْفْ رَاجِل أَبَداً . . إلاَّ سَعِيدَه . .

لِمَا جُوا وَدُّوهَا فى الأوضَه . . شيحه بِقْيِتْ تِعَدِّدْ عَلَى هَمّ الزَّمَـانْ لَمّا بِقْيِت تِعَـدِّدْ وِتْجِيبْ قِصْدَان علىْ خَضْرَه الشَّرِيفَه وِيَامُّه إنْت فِينْ ؟ يعنى دَلْكْ هِيَّه مِتِعْرَفْش أُمّها فِينْ ؟ شِيحَه مَتِعْرَفْش أمُّهَا فِينْ ؟ .

وَلاَ عَارْفاها فى أىّ وادى . . بِقْيِتْ تِعَدِّدْ علىْ هَمِّ الزَّمَان . .
وِجَابَتْ خَضْرَه الشرِّيفَه وِحَالاَتْ عِدِّيدِ النِّسْوَانْ دى . .
سعيده قَالِتْ لِخَضْرَه دِى الْيَسِيرَه بِتْعَدِّدْ عِدِّيدْ يِقَطعّ الْمُصْرَانْ
وِجَايْبَه تَمَلِّ خَضْرَه . . وِتْقُولْ أمِّى فِينْ ومِشْ فِينْ ؟
رَاحِتْ خَضْرَه صَنَطَتْ خَشَمْ الْبِيَانْ بَتِ الْبِتْ تِعَدِّدْ . . الأمْ غَضت عَ الْبِتْ اللِّى بْتعَدِّدْ زىّ اللِّى خَدَتْها الشُّفقِيَّه علىْ دى اللِّى بْتعَدِّد عَدِيدْ يِقَطِعْ الْمُصْرَانْ دَبِّتْ الْبَابْ قَالَتْ لَها : مِينْ ؟ قالت لهـا : دَه أَنَا أُمَّـكْ قالت لهـا إمشى يا (. . . . سب) الْبِتْ بِتْقُـولْ لأمُّها إمشِ يـا (كلمـة سب . . .) أنا أمّى بِتْحَصَّلى . . إنتِ تْقولى لى الزّحَالين . . أنـا أُمّى . . آخِرْزَمَنِ الـزَّحْلاَن يِتْنَقْوَرُوا عَلى الشَّرِيفَة . . بَقَتْ تِشْتِمْ فى مين ؟ فى أَمّها . . وِتْغَيِّبْ وِتْجِيبْ قِصْدَانْ وِتْعَدِّدْ علىْ حَالْها . . دَبِّتْ تَانِى . . مِينْ انْتَ ؟

قالت لها : أنا أمُّكِ . . شَتَمِتْها تَلاتْ مَرَّاتْ وِشِيحَه تشْتِمْ خَضْرَه ، اللِّي هِيَّ أمُّها . . بَعْدِينْ لَمَّا غِلْبِتْ عَشَان تِفْتَحْ لِها جَابِتْ لَها أَمَايِرْ . . فَتَحِتْ لَمَّا فَتَحِتْ . . زَبَطُوا بَعْضُهُمْ لِاتْنِين . . وَقَعُواعَ الأَرَاضِي . . اللِّي هِيَّ شِيحَه وَيَّا أُمُّها . خَضْرَه جَابِتْ سَعِيدَه . . الْجَارْيَه بْتَاعِتْ خَضْرَه ، وِأُمْ قُمصَانِ الْعَبْدَ قَالِتْ لَهَا : وِقَسَماً بِرَبِّي أَهْدِينِي الأَهْدِ بَأَهْدِينْ .

مَا تْقُولِي يَا إِنِّ دُولْ هَلاَيِلْ لِتِعْرَفِي شُغْلِكْ مَتْقُولِيشْ هَلاَيِلْ أَبَداً لَمَّا وَلَدِي يِشْبَعْ فِيهُمْ . .

خَضْرَه خَافَتْ عَلَىٰ رزق يَا إِنِّ دِي أَخَدُوهَا مِنْه يَسِيرَه . . يِطَرْشِقْ وِيمُوتْ . . جميع الْعِرب . . يَعْنِي الْعُرَبِي لَمَّا ياخدُوا مِنَّه بِتُّه يَسِيرَه يِمْكِنْ يِطَرْشِقْ . نَدَهَتْ عَلَىٰ أبو زيد قَالْ لِها : نَعَمْ اللِّي يِخَالِفَكْ بِسَيرْ تَعْبَانْ . . قَالِتْ لُه يَاوَلَدِي . . الْيَسِيرَه اللِّي جَلَبْتَها دِي طبعاً عَاوِزْتِينْ مَرْجَلْتَكْ إِتْوَدِّي الْيَسِيرَه لْغَايْةِ الْبَكَانْ يَعْنِي تُودِّيها لِغَايْةِ الْبَكَانْ يعنى تودّيها مِنْ هِنَا الْغَايْةِ الْبَكَانْ يعنى تْرُوح لأَبُوها قال لها حاضِرْ . . شَدِّلْها إِيهْ ؟ عَلىٰ هَجِينْها . . لاَ كَانَتْ رَاتْ صَنْفْ وَاحِد مِنِ الزّحَالِين وَلاَ أَرَتْ مَخْلُوق ؛ إِنْسَانْ غِير الأَسْوَدِ الْغَطِيسْ اللِّي هُوَّ أبو زيد شَدِّلْها وِوَدَّاها لِغَايْةْ هناك . . لِغَايْةِ الْخِيَامْ بِتَاعِتْهُم . . وِقالْ لِها اتْفَضَّلِي . .

لَمَّا نِزْلِتْ ورزق شَافْ بِتُّه قَالْ : يَاسَلاَمْ دَه مِشْ عَبْدْ وَلاَ يِعْرَفِ الْعَبِيدْ دَه أَصِيلْ مِنْ أَصْلِ زِينْ . . إِزَّايْ يَسِيرَه . . وازَّايْ يجِيبْهَا لِي لِغَايْةِ الْبَكان ده أَشْجَعْ مِنِّي وَاشْجَعْ مِنْ كُلِّ الْفِرْسَانْ بقى يِتْأَمِّلْ رزق بن نايل طُولِ الْليل . . لما بقى يِتْأَمِّلْ زَيْ مَا تْقُولْ . . يَعْنِي من السُّجَاعَه بْتَاعِتْهُمْ مُدِّةْ السُّجْعَانْ ، ازَّايْ دَه يجِيبْهَا لي ؟

الْمِهِمْ يَاشِيخِ الْعَرَبْ ! طِلْعِ الصُّبْحْ لِلْحَرْبْ وِوَرَاهْ شِيحَه تِغَنِّي وِتجِيبْ قِصْدَانْ . . هِنَا شِيحَه مِسْكِتْ تَلاَتْ تِفَّاحَاتْ . دِلْوَكْ عَاوْزَه شِيحَه تِوَرِّي أَبُوه وِتْوَرِّيَه دَه مِينْ ؟ ابْنُه . . مِسْكِتْ تَلاَتْ تِفَّاحَات . . رَاحِتْ رَامْيَه أَوِّلْ تفَّاحَه لأَبُو زيد . . اتْلَقَّاهَا بْطَرْفِ السِّيفْ . . يَعْنِي شُوفْ . . رَامْيَاهَا إِزَّاي وِاتْلاَقَاهَا إِزَّايْ بِطَرْفِ السِّيفْ . . قَرَصْ عَلىٰ مِينْ ؟

عَلى أَبُوهْ مَيِعْرَفْشِ أَبُوهْ . . قَرَصْ فِي الْحَرْبْ يَعْني زَوِّدْ قُومْ رَاحَتْ رَامْيَه التَّانْيَه لَقَفْها بالرِّكَابْ يَعْنِي بِرْكَابْ رِجْلُه . .

رَمَتِ التَّالْتِه لقفْها بْيَدُّه فِهِمت يَا إِنِّ عاوْزَه تِفَهِّمْ أَبُوها ابْنُه . . وِعَاوْزَه تْفَهِّمْ دَه إِنُّه وَلَدُه . . لَمَّا رَمَتِ التَّلاَتَه دُولْ وِخَافَتْ على أَبُوها قالت له : حُوشْ يَدَّكْ حُوشْ وِحَقِّقْ م الْمَاكِينَة يَعْنِي حُوشْ يَدَّكْ حوش وحقق مِ الْمَاكِينَه . . حَقِّقْ يَعْنِي هَدِّنْ . .

دَابَتْ كَلاَمْ بالْوَاوْ لأَبُو زِيدْ لِتْنِينْ وَقَعُواعَ الأَرْضْ . . غِشْيُوا تَلاَتْ سَاعَاتْ صِحْيُوا بَعْدْ تَلاتْ ساعات واتْعَرَّفُوا بِشيحَه أُخْتُه وِدَه ابْنُه . . وِدَه مِين ؟ رزق بن نايل ، نَدَهْوَاعَ الزّحَالِينْ وِعرَّفُوا الْعرب اللي هُمَّ بَنِي هلاَل وِإِنُّه دَه ابْنِهُم أبو زيد . .

واتْعَرَّفُوا عَلىٰ بعضْ قَام الزحْلان عَمَلْ عَزُومَه . الْعَزُومَةِ دِي عِمِلْها لِجَمِيعِ العرب وِخَلُّوا مين يفَرَّقْ الْعَزُومَه أَبُو زِيدْ . فَرَّقْ عَلىٰ جَميع العرب وَأَبُوه مَارْضِيشْ يدِّيهْ نَايِبْ لَمَّا مرضيش يِدِّيهْ نَايِبْ . . أَبُوهُ جمْعُوا العرب التَّابعين لرزق بن نايل . . إزَّايْ يَعْنِي زَعِيمْنا مِيدِّيهُوشْ وِيدِّينَا إحْنا كُلِّنا .

قال لهم : مِيتِزْعَلُوشْ يَاعَرَبْ هُوَّ فَاتِنِى فى الْقِماطْ وَأنَا فُتُّه فى السُّماطْ . . يَعْنِى مَعْنى إيهْ فَاتْنِى فى الْقِماطْ أنَا وصْغَيَّر وأنَا فُتُّه فى السُّماطْ . وِكَدْ بَعْضِهَا . . اتْعَرْكُوا الْعَرَبْ مَعَ بَعْضُهُم وِعَمَّكْ فَضْل الزُّحالِيْن عَزَمْهُم تلاتِّينْ يوم العربِ عزمهم فضل الزحالين . . أخَذُوا التلاتين يُومْ وِطَلَبُوا إيهْ ؟ السُّفَرْ . .

قَسَموُا دِلُوَكْ النُّصِيب أَرْبَعْ تِرْبَعْ إيهْ مَعْنى الأَرْبَعْ تِرْبَعْ . . يَعْنِى الْمَكاسِب اللِّى تِيجى مِن الدُّول قَسَمْها عَلَى أَرْبَع . كِيمانْ ، الأَمِيرْ دِيَابْ كُومْ . . وِزِيدَانْ كُومْ والْقَاضى كُومْ وَأبُو زِيدْ كُومْ . فَقَالْ رُبْعى لأَ بُويْ فَضْل الزُّحْلاَنْ . . دَهْ رُبْعِى أنَا طُولْ مَا أنَا حَىْ . . لأَنُّه ده رَبَّانِي مَا رِبِّتْنِيشْ انْتُو . . ده رُبْعى ، أنَا طُولْ مَا أنَا حى لأَ بُويْ فَضْل الزُّحَالِينْ . . بِقِىْ الرُّبْعْ لِفَضْل . .

وَقَسِمُوا التَلاتَ رُبْعْ زَىْ عَمَايِل الشّيْخْ . . وبقى الرُّبع للزُّحَالِين عَزَمُوهُم الزُّحَالِينْ . . سَفَرْ يُومِينْ . . مَا كَانُوا الْقَبَايِلْ دِى بَعيدَه عَنْ بَعْضِيهَا . . مِشْ بِجْوَارْ مِنْها . . كُلْ قَبِيلهْ لِحَالْهَا . . عَزَمُوهُمْ وِرِجْعُوا علَىْ فِينْ ؟ على نَجْع هْلال . . بِقِى مِينْ الزعيم ؟ أَبو زِيدْ حَيَاةْ أَبُو زيد دلوك جِيِّتْنِشى من الساعة دىَ بقى الزَّعيم أبُوزِيدْ . اللِّى هُوَّ زعيم وحَسَن السُّلطان بِقى حَسَنْ أبُو عَلى بْنْ سِرْحَانْ الدُّرِيدى فى جِيلْ أبُو زيدْ حَسَنْ . . وجِيلْ حَسن بِقى سُلْطَانْ بَدَلْ عَنْ أَبُوهْ . . وِدَهْ زَعِيمْ عَنْ أَبُوهْ بِقِيتْ الزُّعَامه لْمِينْ لأَبُو زِيدْ . . الزُّعَامَه دى لأَبُو زِيدْ . أىْ دَوْلَه تِلْتِجِى أَوْ أىْ نَجْعْ أَوْ أىْ يَسِيرَه أَوْ أىُّ حَاجَه من الْعربَ تِلْتِجى لْمِينْ ؟ لأَبُو زيدْ . . يقُومْ يَاخُد مَصْلَحْتُه بْتَاعِتْهُمْ .

كان أبو زيد لمَّا خَدْ مَنْطِقَةْ جَايل كَانْ حِلِفْ يِمِينْ : مَا أَفْسِدْ وَلا آكُل حَرَامْ وَلاَ أفُوت غَلْبَانْ طُولْ مَا أنَا حَىْ . . فى نَشْأَتُه لَمَّا لِحِقْ مَنْطِقِةْ جايل قَالْ الْكَلاَمْ دَه . . اللِّى هُوَّ مِشى بِيهْ أَبُو زيدْ عِلىٰ طُولْ حَيَاتُه .

فَراح أَبُو زيدْ نَجْعْ هِلاَلْ الزُّعَامَه لِمِينْ ؟ لأبُو زِيْد . . الزُّعَامَة دِلُوَكْ لأَبُو زِيَدْ .

النص الثانى

مواليد أبى زيد الهلالى سلامة
رواية : عوض الله عبدالجليل
من الحجز بحرى ـــ مركز أدفو محافظة أسوان
جمع وتدوين : د. أحمد شمس الدين الحجاجى
بتاريخ : ١٩٧٩/٣/٢٧ م

١ يا مَسْعَدَكْ ياللِّ تِصَلِّ علىٰ النّبى
٢ نِبى عَرَبِ علىٰ أُمّته بِيْسَالْ
٣ يا قَلبى صَلِّ علىٰ نَبينَا الْمُنتَسَبْ
٤ اللِّ سَرَىٰ لُه جِبْرَائِيلْ فى لِيلةْ رَجَبْ
٥ أَبْدَىٰ وَافتَنْ على مُلُوكِ الْعَرِبْ
٦ بقُولْ تِعْتِبْرُواْ الْعُقول الزَّكَاهْ
٧ بِقُولْ تِعْتِبْرُوا العُقول التَّمَامْ
٨ أُمّةْ نَبِينَا الزَّينْ عَليهِ السَّلام
٩ قال الْهَلالى رِزْقْ أَمِين الرِّجَال
١٠ بِدِّى أنا اتْزَوَّجْ يامَقَادِمْ هِلالْ
١١ بِدِّى انا اتْزَوّجْ يا مَقَادِمْ هِلالْ
١٢ ياكِشْ تجيبى بِنْتْ وَالّلاغُلامْ
١٣ قَالُوا الْهَلايِلْ هُمّ فُرْسَانْ تَمَامْ
١٤ بِنْتِ الشَّرِيفْ قُرْضَه مِن النَّاسْ التّمَامْ
١٥ نِسْبِةْ نَبِينَا الْمُصطفىٰ عَلِيهِ السَّلامْ
١٦ بِنْتِ الشّرِيفْ قُرْضَه مَلِكْ فى حِمَاهْ
١٧ شَدُّوا الْهَلايِلْ فى وَسِيعِ الْجِبَالْ
١٨ رِزْقِ الْهِلالى وِالأكَابِرْ وَرَاهْ
١٩ رزْق الْهلالى شِيخْ أكابِرْ هِلالْ
٢٠ عَمَدْ عَلىٰ جَدُّه وِرَاحْ له الْمَكَانْ
٢١ كَانُوا أمَايِرْ فى حَظْ أَهْلِ الزّمَانْ
٢٢ رَاَهُمْ صَوّبُوا عَلىٰ الدّيْوَانْ
٢٣ عَرقبلْهُم نَاقَه سمينَه عَشَا
٢٤ عرقبلهم نَاقَه وِزَادْهُمْ كَرَمْ
٢٥ كُرْمَه لِخَضْرَه اللِّ جَاتْ م الْحَشَا
٢٦ دَبَحْلُهُم نَاقَه وِزَادْهُمْ كَرَمْ
٢٧ عِنْدِ الشّرِيفْ بَلَغُو الْمُنَا وِالْمُرَادْ
٢٨ قَال الشَّرِيف قُرْضَه مَرْحَبًا بالعَرَبْ
٢٩ إيّهْ مَا طَلَبْتُم فيه عَلىٰ الله كِفَاهْ
٣٠ بحَضْرِتْكُم ضُمّ الْبَعيدْ والقَرِيْبُ
٣١ قَال الهِلالى ابن نَايل أنَا جِيْتَكْ مُرِيدْ
٣٢ القُرْبِ مِنّكْ يَارَبِيع الْمُشَاهْ
٣٣ القُربِ مِنّكْ يارِبيعَ الضُيُوف
٣٤ نَسَبَكْ يزَوّدْنِى شَرَف عَ الصُفُوف
٣٥ قَال الهِلالىٰ نَسَبَكْ يزوّدنى شَرَفْ ع الصُفُوف
٣٦ قَال الشَّرِيفْ قُرْضَه أنَا عَاوِزْ أرْبَع تُلُوفْ
٣٧ وخُمْسُميتَ هَايجْ وِمِيتِينْ كُلاهْ
٣٨ وخُمْسُميّه مِنْ خِيَارِ الخُيولْ
٣٩ ورُبْعُميّه لْجَلْ شِيل الحُمُولْ
٤٠ دُولَه ودُول ياذَوَاتِ العُقولْ
٤١ دُولَه ودُوله ياذَوَاتِ العُقُولْ
٤٢ كُلوُا طَمِيعَه للخَدَم والسُّعَاه
٤٣ كُلوُا طَمِيعَه للخَدَم والعبيدْ
٤٤ فِىْ مَهْرِ خَضْرَه اللِّ لُقَاهَا سَعِيْدْ
٤٥ وِمِيتِينْ حَبَشِيه مِنْ أرْضِ الصَّعَيْد
٤٦ وِمِيْتِين مَمْلُوكْ تجيْنَا هناكْ
٤٧ وِمِيْتِينْ مَمْلُوك تَاجى تِسِدُّ الطّلَبْ
٤٨ تِخْدِمِ الأمَارَه عَالْيَة الرُّتَبْ
٤٩ ومهر خَضْرَه فى الْمَالْ خَزْنَة دَهَبْ
٥٠ مَهْرْ امُّهَا واسْألْ كِبَارِ العَرَبْ
٥١ لَوْ كَانْ بِدّك ياهِلاَلى دايِرْ عَ النَّسَبْ
٥٢ أنَا لِيْلِةِ الدُّخْلَه عَلَيَّا عَشَاكْ
٥٣ أنا لِيلَة الدخله عليَّا العَشَا
٥٤ فى مهر خضرَه اللِّ جَاتْ مِ الحَشَا

٥٥ إذا جابِتْ مُوْلُودْ كِبِرْو اتْنَشا
٥٦ أبو زِيدْ بِطْلَعْ فَارِسْ يِكيدِ الْعِدَا
٥٧ يِزْقِى الْعَزُولْ حَنْضَلْ بِكَاسِ الرَّدَى
٥٨ قَالِ الْهِلالِى إحْنا رِضِينَا بِدَا
٥٩ وانْ قُلْتْ شِى تَانِى عِلَى الله كِفَاهْ
٦٠ وانْ قُلْت شِى تَانِى أقُول لُكْ وَجَبْ
٦١ حَضَرُوا الْقَاضِى وِعَدُّوا الدَّهَبْ
٦٢ صَارِتْ حَلِيلْتُه مِنْ وَقْتِها مِنْ نِسَاهْ
٦٣ صَارِتْ حَلِيلْتُه بِنْتْ قَرْضَه الشَّرِيفْ
٦٤ سُلْطَانْ على مَكَّه وِعَرْضُه نضِيفْ
٦٥ شَدُّوا لْهَا هَوْدَجْ مُلُوكِى ظَرِيفِ
٦٦ والْبَهْلَوانْ نَصَبْ جَهْ حَدَاهْ
٦٧ والْبَهْلَوانْ رَاخَرْ نَصَبْ عِدَّتُه
٦٨ نَصَبْ وِفَرَّجْهُم عِلىْ صَنْعِتُه
٦٩ كُلِّ الأمَارَه أدُوهْ وَابُوهَا كَسَاهْ
٧٠ إتْقَدِّمِتِ الْعُرْبَان وَلاَ تْأخَرِتْ
٧١ قِعِدَتْ مِعَاهْ سَنَه بكْرِتْ
٧٢ وَضَعِتْ شِيحَه بإذْنِ الإلَهْ
٧٣ وَضَعِتْ وِجَابِتْ شَيحَه بإذْنْ الإله
٧٤ وَضَعِتْ وِجَابِتْ شِيحَه وِزَادِ الْهَنَا
٧٥ تُقْعُدْ مَعَ رِزْقْ فى حَظ وِدَنْدَنَه
٧٦ مِنْ بَعْدِها قَعَدت حِدَا شَرْ سَنَه
٧٧ مِتْعَوِّقَه والْوَعْد رَايدْبِيهِ الإله
٧٨ مِتْعَوِّقَه والْوَعْدْ رَايدْبِيهِ الْكَرِيمِ الْجَلِيلْ
٧٩ قَادِرْ على حُكْمُه خِفِيفْ وِتْقِيلْ
٨٠ طَلَبْ رَكُوبَه رِزْقِ الْهِلالى الأمِيرِ
٨١ يِلْقَى الأمَارَه والْقُرُومَه السُّمَاهْ
٨٢ يِلْقَى الأمَارَه بِوْلادْهُم أوكَبُوا
٨٣ بِالْخِيرْ والْعِزْ والْهَنَا أطْرَبُوا
٨٤ ولاَدْهُم فَوْقِ الْفَرَاشْ يِلْعَبُوا
٨٥ زَىِّ السُّبوعَه فى وَسِيعِ الْفَلاهْ
٨٦ زَىِّ النُّمورَه فى وَسِيعِ الْبِطَاحْ
٨٧ أبْوَاتْهُمْ زَادُوا الْهَنَا والانْشِرَاحْ
٨٨ لَمَّا نَظَرْهُمْ رِزْقِ الْهِلالى ازْدَادَتْ بِيهِ الْجِرَاحْ



٨٩ عَاوَدْ يِكُبِّ الدَّمْعْ جُوَّا حِمَاه
٩٠ عاوَدْ يُكبِّ الدَّمْعْ جُوِّ الْحِمَى
٩١ بكى وِبَلِّ الخدُود والْمَحْرمَه
٩٢ إلاَّ وْأتَتْ خَضْرَه دِمُوعْهَا قَنَا
٩٣ إلاَّ وْأتَتْ خضْرَه الشَّرِيفَه تِبْكِى جَفَاهْ
٩٤ وِمِن كُتْرِ مَا كَانَتْ تمُوتْ فى هَوَاه
٩٥ وِمن كُتْرِ ما كَانَتْ هَوَاهَا عَزِيزْ
٩٦ تِبْكى وِتْتَصَعَّبْ فى يَوْماً يَغِيبْ
٩٧ قَالِتْ لَهُ قُلْ لى أصْلِ الْبُكَالِيهْ يا حَبِيبْ
٩٨ يارِزْقْ تِبْكى لِيهِ الْبُكَا إيشْ نَبَاه
٩٩ يارِزْقْ تِبْكى لِيهْ ياكْتِيرِ الْمَقَامْ
١٠٠ تِبْكى ياهلالى وليكْ دَمْعْ سَالْ
١٠١ قالْ لَهَا يا خَضْرَه حَصَلْ لى كَلاَمْ
١٠٢ مَا قِرِمْ فَارِسْ إلاَّ ابْنُه بِيِلْعَبْ مَعَاهْ
١٠٣ مَا قِرِم إلاَّ ابْنُه بِيِلْعَبْ مَعَاهْ عَ الْفَرَاشْ
١٠٤ بَصِّيتْ لِقِيتْ نَفْسَى بَنِيتْهُم بَلاَشْ
١٠٥ نِزِلتْ دِمُوعْ خضرَه تِغَنِّى طَشَاش
١٠٦ من هَرَجْ رِزْقْ اللِّى طَرَاها حَدَاه
١٠٧ من هرج رِزق اللِّى طرى هذا الْجَوَابْ
١٠٨ كانْ عِنْدْ خَضْرَه عَقَلْ فى الرَّاسْ وِغَابْ

١٠٩ إلاَّ وَأَنْتْ شمه بنْتِ الحَسَبْ تُجرِّ الثِّيَابْ
١١٠ بِخْدُودْ يحَاكُوا الوَرْدْ مَسُّو النَّدىٰ
١١١ دَخلِتْ وتِلْقىٰ خضرَه مِتْكَدْهْ
١١٢ قَالِتْ لَهَا يا خَضرَه « أَيا بِنْت عَمِى »
مَالِك كِدَه
١١٣ لَمْ ضَعْ لكُمْ ضَايعْ وَلاَ حَدْ تَاهْ
١١٤ لَمْ ضَعْ لِكمْ ضَايعْ مِن الوِطَنْ عَامْ
١١٥ لِيه بِتبْكِى يَاخَضْره وِليكى دَمْعْ سَالْ
١١٦ قَالِتْ لِهَا أَيَا شَمّه حَصَلْ لِى كَلاَمْ
١١٧ مَزّقْ صَمِيمْ قَلْبِى وِدَمْعِىْ بِسِيلْ
١١٨ مَزّقْ صَمِيمْ قَلْبِى وِدَوْبْ حَشَاهْ
١١٩ عَلَىٰ كَسْر خَاطِرْ رِزْقِ طُول السِّنِينْ
١٢٠ رَاحْ لِقِىْ بَنى هْلاَلْ بِوْلاَدْهُم جَالِسِينْ
١٢١ عَاوَدْ يَقُولْ آهْ مِن الدَّهْرِ آهْ
١٢٢ عاوَدْ يقُولْ يَاهَلْ تَرَىٰ رَبّنَا
١٢٣ رَايدْ لِيّهْ بِقَطْعِ الوِلْدْ كَامْ سَنَه
١٢٤ لمَّا سَمِعْتُه زَادْ بُكَايَا أَنَا
١٢٥ والبِيْنْ زَقَانِى كَاسْ وَعَاوِدْ مَلاَهْ
١٢٦ وَالبَيْن زَقَانى كاسْ وعَادُه كَمَانْ
١٢٧ عَلَىٰ كَسْر خَاطِرْ رِزْق بِطُولْ الزَّمَانْ
١٢٨ بِوَجْدِى يَاشَمّهْ وَلاَ أَطِيقْ جَفَاهْ
١٢٩ بَوَجْدِى يَاشمّه مِنْ رِزْقِ الْهُمَامْ
١٣٠ بِوَجدى يَاشَمّه وحَالى عَجَبْ
١٣١ بَابكِى وذَلِيلَه من قِلّةِ الوَلَدْ
١٣٢ وِدَمْعى ياشَمّه مِنِّى ذَهَبْ
١٣٣ رِزْقِ الهَلاَلِى وَلاَ أَطِيقْ جَفَاهْ
١٣٤ بوجْدِىَ ياشَمّه وِدَمْعى ذَلِيلْ
١٣٥ دَمْعِى هَطَلْ عَ الْفِرَاشْ مِنِّى بِسِيلْ
١٣٦ إذَا اشْتَكِيتْ لِلْجَبَلْ لجْلى يمِيلْ
١٣٧ إذَا اشْتَكِيتْ لِلْبَحْر يُوقَفْ بمَاهْ
١٣٨ بحُزْنْ عَشَانِى وِدَمْعى صَدُودْ
١٣٩ دَمْعى هَطَلْ عَ الْفِرَاشْ بَلّ الْخُدُودْ
١٤٠ شَمّة تِقُولْ يَاخَضْرَه رَبِّ كَرِيمْ بِعْطِفْ
بِجُودْ

١٤١ اللِّى بِيْتِرَكْ شَىْ بيْعِيشْ بَلاَه
١٤٢ واللِّى بِيُطْلُبْ شَىْ مِنَ الله يِنُولْ
١٤٣ لأنّه بِيْتِقُولْ بِكُتْرِ الْقُبُولْ
١٤٤ قالِتْ لَهَا قُومِى بِنّا واتْرِكِى الْحُمُول
١٤٥ بُكْرَه يْرُوحْ لِنَّهْرِ وِنْنْظُرْ صِفَاه
١٤٦ يَاخَضْرَه نِرُوحْ لِلنَّهْرِ يا امِّ الدَّلاَلْ
١٤٧ نِشُوفْ لِكْ مَيّه شَبيهِ الزُّلاَلْ
١٤٨ وِلْمَتْ تِسْعِينْ بِيضّه مِنْ صَبَايَهْ هِلاَلْ
١٤٩ مَشوُا فى طُولْ خضره شَبِيهِ السُّعَاه
١٥٠ مشوُا فى طولْ خضره وأنْوَاعِ النُّهُوزْ
١٥١ لِقْيُوا زُلاَلْ سَايحْ وِحَوْلُه طُيُور
١٥٢ لِكِنْ فِيهمْ طِيرْ أَسْوَدْ سَوَادُه عَكُورْ
١٥٣ شَتّتْ جَمِيع الطَيرْ وشَالْ مِنْ حَدَاه
١٥٤ شَتّتْ جَمِيع الطِّيرْ وَخلاَّهْ شَتَاتْ
١٥٦ أَسْمَرْ فى لونُه جَمِيع الصِّفَات
١٥٧ شَمّه تِقُولْ اطّلبُوا يابَنَاتْ
١٥٨ الْمَوْلى يِرْزُقِ الْعِبَادْ بَلاَعِينْ تَرَاه
١٥٩ الْمَوْلىٰ يُرْزُق الْعِبَادْ بحَالِ الْمُبْتَدىٰ
١٦٠ - وِيعْلَمْ بِدَبِ النَّمْلْ وِقَطْرِ النَدَى
١٦١ خَضْرِه تِقُولْ إدِّينى غُلاَمْ أَسْوَدْ كِيفِ الطِّيرْدَهْ
١٦٢ لَمَلِّكُهْ تُونِسْ وِوَادى حمَاه
١٦٣ أَمَلِّكِهِ تُونِس بِحَدِّ الْحُسَامْ
١٦٤ مِنْ لَجْلِ يقُولوا خَضْرَه جَابِتْ غُلاَمْ
١٦٥ مِنِ الْهِلاَلِى ابْنْ نايِلْ رزقْ مُوافِى الزِّمامْ
١٦٦ يَامَنْ شَفِيتْ أَيُوبْ وَطَابْ مِنِ بَلاَهْ
١٦٧ يَامَنْ رَفَعْتِ إدْرِيسْ لأَعْلَىٰ سَمَا
١٦٨ يَامَنْ دَعَاكْ يَعْقُوبْ وَفَتَّحْ مِنِ العَمَا
١٦٩ يَامَنْ دَعَاكْ مُوسَىٰ كَرِيم يا رَبّنا
١٧٠ لَمَّا أَتَىٰ فِرْعُونْ وجِيشُه مِعَاه
١٧١ لَمَّا أَتَىٰ فِرعُونْ وَجَيشُه احْتَرَقْ
١٧٢ وَضَعْ عَصَايْتُه فُوقِ البَحْرِ المُحِيطِ انْفَرَقْ
١٧٣ رَبِّ كَرِيمْ رَبِ كَرِيمْ مَا لُه شَرِيكْ وَلاَ وَلَدْ
١٧٤ هُوِ الْمَوْلَىٰ بِيعْتِلِمْ بجَرْى المِيَاه
١٧٥ رَبِى بِيْعتِلِمْ بمَا فى الافْتِقَارْ

١٧٦ يسَخِّر الرِّيحْ والسُّحب والمِطَارْ
١٧٧ أَسْأَلَكْ يَامَوْلاَىْ بِنُورْ بَاهِى الْجَمالْ
١٧٨ لإنىّ أجيبْ مَوْلُودْ يكِيدِ العِدَا
١٧٩ لأنىّ أجيْب مَوْلُودْ يكِيْدِ العِدَا
١٨٠ أَبُو زِيد يِزْقِى العْوَازِلْ حَنْضَلْ بِكَاس الرَّدَى
١٨١ سُبْحَانَكْ يَامَوْلاَىْ تِعْلَم بِحَالِ المُبْتَدَى
١٨٢ اعْشَقْ جَمَالِ الْمُصْطَفى مُحمدْ يِصَلىَّ عَليْه
١٨٣ اطَّلَبَتْ كُلّ السَّرَارِى والخَدَمْ
١٨٤ مِنِ اللِّىْ بَسَطِ الأَرْضْ وَرَفَع السَّمَا
١٨٥ مِنِ اللِّىْ بَسَطِ الأَرْضْ وَمَدّ البِطَاحْ
١٨٦ مِن صَنْعِته البَارِى إلاَّ الكَرَمْ والسَّمَاحْ
١٨٧ بِنَاتِ الْهلاَيِلْ اطَّلَبُوا بالرَّوَاحْ
١٨٨ خَضْرَه الشَّرِيفَة كَانْ عَقْلَهَا زَلْ تَاهْ
١٨٩ رَاحتْ عَلىَ فِرَاشْ الْمَمْلَكه مِطَرَّشَا
١٩٠ جَاهَا الهِلاَلىْ رِزْقْ مِنْ بَعْدِ العَشَا
١٩١ لِبْسِتْ حَرِيرْ دْيَبَاجْ وِجَلَسْتْ مَعَاه
١٩٢ لِبْسِتْ حَرِيرْ مِنِ الدِّيْبَاجْ كِدَاهْ لِبْسِها
١٩٣ رِزْقِ الْهِلاَلِى طَلَبِ الْوَصْلِ مِنْ يَمْها
١٩٤ سِعْدِتْ وِرَبّْ الْعَرْشْ أَرْسَلْ لِها
١٩٥ بِالطِّفْلِ اللِّى بَانْ وِكَادِ الْعِدَا
١٩٦ بِالطِّفْلِ دَه اللِّى بَانْ وِكَادِ الرِّجَال
١٩٧ مِنْ صِيتْ أَبُو زِيدْ شَرُفْ هلاَلْ
١٩٨ فِرْحِتْ أَيَا جِدْعَانْ كِبَارْ وِصِغَارْ
١٩٩ فِرْحِتِ الْعُرْبَانْ جَمِيعاً فى نَاحْيِتُه
٢٠٠ بِالطِّفْل دَه اللِّى بَانّ وِكَادِ العَدَا
٢٠١ كانوا أَمَارَه فى حَظّْ أَهْلِ الزْمَان
٢٠٢ فِرْحِتِ الْعُرْبَانْ وآتتْ نَاحْيِتُه
٢٠٣ فِرْحِتِ الْعُرْبانْ وآتوا جُمُوعْ
٢٠٤ وانْدَقِّتِ الأفْرَاحْ فى لِيلِةِ السُّبوعْ
٢٠٥ قَرّبُوا علىَ الْبَطَلْ أبُوزِيدْ وِكَشَفُوا الْقُلُوع
٢٠٦ لِقْيُوا الْهِلاَلِى أَسْمَرْ وَلاَ جَه لَبَاه
٢٠٧ لِقْيُوا الْهِلاَلِى أَزْرَقْ بِلُونِ الْعَبِيدْ
٢٠٨ لِكِنْ وَجْهُه أَحْلى مِنِ الْعِنَبْ والزّبِيبْ
٢٠٩ قَالِ الأَمِيرْ سَرْحَانْ أَمْرَ الله عَجِيبْ
٢١٠ مِنْ رَحْمِةِ الْبَارى يُسْتُر على الْمُذْنِبِين
٢١١ أُمُّه وَابُوهْ بِيضْ وِهُوَّ الْوَلَدْ جه لِمِين
٢١٢ بِقِتْ مَسَبَّه وِالْهلاَيِلْ جالِسِينْ
٢١٣ ياحِيفْ خَضْرَه تِهْوى عَبْدْ لاَبِسْ عَبَاه
٢١٤ ياحيف تِهْوى عَبْدْ يَاجِى مْنِ الْجَلَبْ
٢١٥ قَالُوا شَرِيفَه مِنْ خِيَارِ النَّسَبْ
٢١٦ لَمْنْ سِمِعْ بالقُولْ عَاد قَالْ دَه الْحَشَا
٢١٧ لَمْنْ سِمِعْ بِالْقُولْ عاد وقَالْ يارجَال
٢١٨ إسْمَعُوا الْحِجَّه مِنىّ وِمَعْنى السُّؤَالْ
٢١٩ ابْنِ الزْنا كَتْلُوا وموتُه حَلاَل
٢٢٠ لا خِيرةً فى مَوْلُودْ مَيْجِيش لَبَاه
٢٢١ لا خِيرَةً فى مَوْلُودْ يَاجِى مْن الزِّنَا
٢٢٢ طَلَّقْ خَضْرَه يارِزْقْ تِنُولِ الْمُنى
٢٢٣ طَلِّقْها يَاهِلاَلِى فى هَذَا السَّنَا
٢٢٤ وادِيكْ زُغْبِيَّه عَلِيها كَلاَمْ
٢٢٥ وَادِيكْ زُغْبِيَّه عِلِيها القُول عَجَبْ
٢٢٦ شَوَاطِعْ مِنْ فضَّه والْمَنَاطِقْ دَهَبْ
٢٢٧ لَمْنْ سِمِعْ بِالْقُولْ رِزْقِ الْهِلاَلِى اتْغَلَبْ
٢٢٨ حِلِفْ يمِينْ وَاتِقْ بِفُمّه تَرَاه
٢٢٩ حِلِفِ يمِين واتق وَبَاعْ واشْتَرَى
٢٣٠ طَلَّقْ فِرَاشِ السَّلْطَنه وِالْمَرَه
٢٣١ لَمَّا بِقينا بين الْهلاَيِلْ مَعْيَرَه
٢٣٢ حِلِفَ الأَمِيرْ رِزْقِ الْهِلاَلى بِفُمُّه وْتَرَاه
٢٣٣ لَمْ عُدْتْ أَقْبَلْ خَضْرَه وَلاَ عَاوِز عِيَال
٢٣٤ يِشَفَّعُوا فى رِزْقْ كِبَارْ وِصْغَارْ
٢٣٥ اشَّفَّعُوا فى رزق بِيهُمْ مَا ارْتَضَاشْ
٢٣٦ سَفَهْ مَقَادِ مْهُمْ ورِجْعُوا بَلاَش
٢٣٧ - إلاَّ وِجَاتْ شِيخه تِبْكِى بِدَمْعْ الْعِين طَشَاشْ
٢٣٨ يابويا تِظْلِمْ أُمّى لَيهْ بَلاَ عِيبْ تَرَاه
٢٣٩ يَارِزْقْ تِظْلَمْ أمى لِيه بلا عيب حَقِيقْ
٢٤٠ أُمّى شَرِيفه مَا تِعْرَفْشِى مَشى الطَّرِيقْ
٢٤١ اعْمِدْ عَلَى خَضْرَه بِوَاحِدْ رَفِيقْ

٢٤٢ انعمْ على خَضْرَه بِحَقّ الأَلَه
٢٤٣ انْعَمْ على خَضْرَه بِحَقّ وَاحِدْ أَحَدْ
٢٤٤ هُوَّ الْذِى يِعْتَلِم بِحَالِ الْوَلَدْ .
٢٤٥ لْمَنْ سِمِع بِالْقُولْ صَابُه جَلَدْ
٢٤٦ لْمَنْ سِمِعْ بِالْقُولْ حَنَتْ عِضَاه
٢٤٧ رِزْقِ الْهِلاَلِى نَدَهْ وقَالْ يانَجَاحْ
٢٤٨ يِنْدَهْ يِقُولْ يانَجَاح
٢٤٩ اسْمَعِ الْقُولْ مِنِّى وِرَأْيِى صَلاَح
٢٥٠ خُدِ الدَّبُّوسْ وِسِيرْ بِيهْ فى وَسِيعِ الْبِطَاح
٢٥١ وِطَوَّحْ حُواع الْمَالْ وعِينَكْ تَرَاه
٢٥٢ وِطَوَّحْ حُواعَ الْمَالْ وخَلِّ عَزْمَكْ صَدِيق
٢٥٣ خَلِّ اعْتِمادَكْ على رَبَّكْ كَرِيمْ وِمَجِيدْ
٢٥٤ محل ما يْحُطّ الدَّبُوسْ وعِينَكْ تِشُوفُه مِنْ بَعِيد
٢٥٦ إِدِّيهْ لِخَضْرَه ياعَبْدْ لِيها جَبَاه
٢٥٧ وَلاَ يْصِيرِ ابنى الْبَطَلْ أَبُو زِيدْ
٢٥٨ وَسْطِ الْفَوَارِسْ « الهلايل » « العرب » مَعْيَبَه
٢٥٩ خَدِ الدَّبُّوسْ نَجَاحْ وِرَاحْ
٢٦٠ قُطْبِ الْعَمَايِمْ حَوِّمْ وِجَاه
٢٦١ قُطْبِ الْعَمَايِمْ نَدَهْ وقَالْ له يانَجَاحْ
٢٦٢ إِسْمَعِ الْقُولْ مِنِّى وِرَأْيِى صَلاَحْ
٢٦٣ خَدِّ يِلَّكْ تَلَتْ دَعْوَاتْ بِإِذْنِ الإِلَهْ
٢٦٤ أَدِّيلَكْ تَلَتْ دَعْوَاتْ مِنِينْ تِسِيرْ
٢٦٥ أَخَدِ الدَّبُّوسْ قُطْبِ الْعَمَايِمْ مِنْ بَعِيدْ
٢٦٦ طَوَّحْـه عـلى الْمَالْ والْعِينْ تـراه أَيَـا سَامعين . .
٢٦٧ أيا سامعين . . صَلُّوا عَلَى طَه
٢٦٨ أَخَدْ مَالْ رِزْقْ وِمَـالْ سَرْحَـانْ قَسموُا سَوَاه
٢٦٩ اتْقِسِمْ أَيَا سَامعين . . صَلُّوا على طه نَبِينا الضَّمِينْ
٢٧٠ تِوَكِّلْ نَجَاحْ فى الْجِبَال يِسِير
٢٧١ قال ياملك أخدْ مَالَكْ وِمَالْ سِرْحَان . . . قسموا سَوَا

٢٧٢ بِشَىْء عَجَبْ وِحَيَـاةْ نَبِينا الـزِّينْ طَـه الْمُنْتَسِبْ
٢٧٣ إِسْمَعُـوا يَامْلُوكِ الْعَـرَبْ عَ اللِّ جَـرَى لِخَضْرَه الشَّرِيفَه بِحَقّ الإِلَه .
٢٧٥ يِشَفَّعُوا فى رِزْقِ الْهِلالى بِيهُم مَارْتَضَاشْ
٢٧٦ سَفِّـه مَقَـادِمْهُم « العـرب » وِرِجْعُـوابَلاَشْ
٢٧٧ قَال الْهِلاَلى خَسَاره
٢٧٨ رِزْقِ الْهِلاَلى وَلاَ ارْتَضَاش
٢٧٩ قَالُوا الْهَلاَيِلْ عَاوْزِينْ جَيِّدْ يَاخُدْ كِرَاه
٢٨٠ عَاوْزِينْ لَنَا جَيِّدْ مِنْ أَرْضِ النَّجَادْ
٢٨١ يَاخُدْ هُدُومْ خضره وِحَتَّى الْجِهَازْ
٢٨٢ وِمِنْ هِنَا يِوَدِّيها لأَرْضِ الْحِجَازْ
٢٨٣ كُرْمَه للشَّرِيفْ قُرْصَة دَخَلْنَا حِمَاهْ
٢٨٤ كُرْمَه لأَبُوهَا اللِّى رِحَابُه وَسِيعْ
٢٨٥ نَدَهُوا عَلَى الْقَاضِى وكَانْ اسْمُه مَنِيعْ
٢٨٦ لْمَنْ سِمِعْ بِالْقُولْ جَاهُمْ مُسْتَطِيعْ
٢٨٧ قَالُوا آدى اللِّى النَّاسْ تِصَلِّ وَرَاهْ
٢٨٨ قَالُوا آدى اللِّى النَّاسْ تِرِيدُه إِمَامْ
٢٨٩ قالوا مَعَاهْ وَلاَ نِخْلِفُوش مَعْنَى الْكَلاَمْ
٢٩٠ نَشَرُوا فى وَسِيعِ الْخِيَام
٢٩١ مَسَكُوا لْهُمْ برِّه الْوَسَعْ فى الْفَلاَه
٢٩٢ مَسَكُوا لْهم برِّه الْوَسَعْ فى الْحِمَادْ
٢٩٣ بَعِيدْ عِنْدِيهُمْ فرسانْ وَلاَ فِيه بِلاَدْ
٢٩٤ قَعَدُوا تَلَتْ أَيَّامْ وِهُمَّ فى اجْتِهَادْ
٢٩٥ قِرْبِتْ على الْقَـاضِى خَضْرَه . بَـاسِتْ يَدَاه
٢٩٦ قَالِتْ لِهُ أَنَا مَقْدَرْش اصوبْ يَمّ أَبُوى فى هَذِى السَّنه
٢٩٧ إِنْ قَلْتْ لُهْ رِزْق الْهِلالى هَوِّن فينا
٢٩٩ مَقْدَرْش أَقُولِ القول وَلا اتْكَلِّمُوا
٣٠٠ إِنْ كَانْ يكْرِمْنِى عَلَى ذِمَّتُه
٣٠١ شُوفْ لِىَ يَا أَميرْ جَيِّد أَنَا ارُوحْ نَاحْيِتُه
٣٠٢ خَلِّينِى أَرَبِّ الْغُلاَمْ فى جَبَاهْ
٣٠٣ يَامَا الزَّمَانْ حَكَّامْ عَلَى نَاسْ كِتِيرْ
٣٠٤ اللِّى أَمَرْ بِافْتِرَاقْ شَمْلِنا يَا أَمِيرْ

٣٠٥ يِفْقِدْ مِنِ الْمَلاَيِلْ . وِتِطِفَشْ نِسَاهْ
٣٠٦ يِفْقِدْ بِينِ الْعُرْبَانْ وِيْخَلِّفْ عِيَال
٣٠٧ يِبْقُوا مَسَكَّه بِينْ مَقَادِمْ هلاَل
٣٠٨ خَبَطِ الْقَاضِى عَلىَ كِتْفُه وقَالْ
٣٠٩ الأَرْضِ لِلزُّحْلاَنْ وَأنَا أكْبَرْ عِدَاهْ
٣١٠ الأَرْضْ لِلزُّحْلاَنْ وَلاِ اقدرْ أَفُوتْ
٣١١ لِمَنْ يْكُونْ مَعَاىَ أَلْف لاَزِمْ تُمُوتْ
٣١٢ عَـزِّمْهُم الْقَاضِى « فَـايِـدِ بْن مَنَّـاع »
وِرِجِعْهُمْ سكوت
٣١٣ جُوهَا عَرَبْ عَطْوَان يهزُّوا الْقَنَا
٣١٤ قَالِ ادْخُلُوا الصِّيوانْ مَادَه اللِّى هِنَا
٣١٥ طِلْعِتْ خَضْرَه الشَّرِيفَه وِمِتْلَتِّمَه
٣١٦ تِبْكِى لَكِنْ دِمُوعْها دِمَا
٣١٧ عِيبْ عَلىَ فُرْسَانْ تِعِرَّ النِّسَا
٣١٨ عِيبْ عَلَى الْفَارِسْ يعِرَّ الْحَرِيمْ
٣١٩ الْفِعْلَ دَه مَا يِفْعَلُوشْ إِلاَّ اللئِيمْ
٣٢٠ اللِّىَ يِكُونْ طَاهِرْ وِجِسْمُه سَلِيمْ
٣٢١ - لَمْ يِفْعَل الْمَكْرُوه لِطُول الْمَدَى
٣٢٢ لَمْ يفْعَلِ الْمَكْرُوهْ لِطُولِ الدَّوَامْ
٣٢٣ اللِّىْ عَبَرْ حَيُّه يِسِيرْ فِى أَمَانْ
٣٢٤ أنَا جِعَلْتِكُمْ قُومْ أكَابِرْ تَمَامْ
٣٢٥ تَرِيكُمْ عَرَبْ عَطْوَانْ أرَازِلْ حُفَاه
٣٢٦ تريكم عرب عطوان أرازل طمُوشْ
٣٢٧ أنْدَالْ فِى حَيُّكُمْ ضِيفْ وَلاَ تِكْرِمُوشْ
٣٢٨ أسْأَلْك يَاعَالِمْ بِلُغَاءِ الْوُحُوشْ
٣٢٩ يَارَازِقِ الأَطْيَارْ فِى وَسِيع الْفَلاَ
٣٣٠ يَارَازِقَ الأطيار فِى وَسِيع الْحَمَادْ
٣٣١ أبُو زِيدْ يِطْلع فَارِسْ وِيرْكَبْ جَوَادْ
٣٣٢ يِطُبْ فِى إِيدُه سَلِيطَ الْبُولاَدْ
(الخضر عليه السلام)
٣٣٣ وِيْبْلُغ الْمَقْصُودْ عَلىَ أكْبَرْ عِدَاهْ
٣٣٤ وِيْبْلغ الْمَقْصُودْ بِأَهْلِ الْكَرَمْ
٣٣٥ بِحَقِّ أَهْلِ الْبِيتْ وِإِمَامِ الْحَرَمْ

٣٣٦ لمَنْ سِمِعْ دَه الْقُولْ دَاغِرِ انْقَهَرْ
٣٣٧ وِقَالْ لِقُومُه اسْمَعُوا يَاسُمَاهْ
٣٣٨ يِقُولْ لِقُومُه اسْمَعُوا يَارِجَالْ
٣٣٩ انْهَبُوا الْخِيلْ مِنْها وِحَتَّى الْجَمَالْ
٣٤٠ أوْعُوا تِخَلُّوا لِخَضْرَه عِيَالْ
٣٤١ وِسِيبُوهَا لِوَحْدِها فِى وَسِيعِ الْفَلاَهْ
٣٤٢ يَامَا تِقَاسِى ذُلْ وْبَهْدَلَه
٣٤٣ إلاَّ وِسَبْعْ « أَضْرَعْ » عِلِيـه السَّلاَمْ (الخضر
٣٤٤ يَأْتِى مِنِ الْخَلاَ يِمْشِى وِيِسْرِعْ بِالْعَجَلْ بِخُطَاهْ
٣٤٥ رَاحْ لها لِقِيها بِتِبْكَى وِجَنْبِها ابْنَها
٣٤٦ شَتِّتْ نَيَاهُمْ بِإذْنِ وَاحَدْ أَحَدْ
٣٤٧ رَجَعْ على خَضْرَه وِقَالْ هَا تِيلى الْوَلَدْ
٣٤٨ عَـطَتْ لُـه الأَمِـيرْ أَبُـو زِيـدْ لِكَنْ لَمْ
جَبْلَهاشِى جَلَدْ
٣٤٩ قَالْ لِها بَرَكَاتْ وِسِرِّى مِعَاه
٣٥٠ قَالْ لها بَرَكَاتْ وِسِرِّى مَعُه
٣٥١ حَتَّى إنِ اضَّايِقْ فِى الْحَرْبْ أنْفَعُه
٣٥٢ دِلْوَكْتِ أهُو أَبُو زِيدِ الْخَضْرِ حَزَّمُه
٣٥٣ خَضْرَه الشَّرِيفَه اتْلِفْتِتْ لَمْ تَرَاه
٣٥٤ خَضْرَه الشَّرِيفَه إتْلَفْتَتْ وَلاَ شَافِتُوشْ
٣٥٥ وِاطَّلِعِتْ بِالْعِينْ وَلاَ لِقِيتُوشْ
٣٥٦ إلاَّ الأَمِيرْ زَحْلاَنْ حَقَّقْ شَافِ الْجِيُوشْ
٣٥٧ حَقَّقْ صِيوَانْ أخْضَرْ وِحَوْلُه سُمَاهْ
٣٥٨ حَقَّقْ صِيوَانْ أَخْضَرْ وِحَوْلُه خِيَامْ
٣٥٩ لاَهُمْ عَرَبْ شِعْبَه وَلا هُمْ شَوَامْ
٣٦٠ أرْسِلْ لِها أرْبَعَه لأُمِّ الْغُلاَمْ
٣٦٠ قَالِتْ نَزِيلَه لِلزُّحْلاَنْ رُوحُوا بَشَّرُوهْ
٣٦١ جُوالْها خُطَّارْ سِمَاحِ الْوُجُوهْ
٣٦٢ رَاحُو لِلزُّحْلاَنْ وِبَشَّرُوهْ
٣٦٣ جُوهَا وِقَالْ قُومِى دَخَلْتِ فِى حِمَاه
٣٦٤ رَبِّ وِلِيدِكْ أبُو زِيدْ فِى هَنا وأمان
٣٦٥ قَعَدوا حدا الزحلان مُدّة زمان

٣٦٦ كِبِر الْبَطلْ أبو زيدْ فى الْحَقّ زَوّدْ عَشاه
٣٦٧ كِبْر ابو زيد ودُوهْ لِرَاجِل فَقِى
٣٦٨ فى الْخَطّ شاطِرْ لِكنْ فى الصَّلاَ مُتّقى
٣٦٩ إيهْ مَا طَلَبْ فى اللوح عِنْدُه بِيْتِلِقى
٣٧٠ سَبَّقْ عَليهْ بِالسّطْرْ بِاحْسَنْ جَوابْ
٣٧١ كانُوا حَدَا الزُّحْلانْ وَلْدِينْ شَبَابْ
٣٧٢ مِنْ يَومْ رَاحُوا الْكِتَّابْ وِهُمَّا سَوَا
٣٧٣ إلاَّ الأمير أبو زيدِ تِقَصَّدْ شَرُّهُمْ
٣٧٤ الفَقْرى رُغْيَانْ أبْدَى وقَالْ لَهُمْ
٣٧٥ طُبُوهْ وَأنَا ادّى له تلاتِينْ عَصَاه
٣٧٦ طُبوه وأنا ادِّيله ده عَبْدِ وْشَقِى
٣٧٧ دَارُوا عَليهِ الْكُلّ حتّى الفقِى
٣٧٨ داروا عليه الكتّابْ مَيِلْتقى
٣٧٩ طِلِعْ هَارِبْ مِنْهُمْ مُحَدّش رَآه
٣٨٠ طلع هارب منهم أيا سَامِعِينْ
٣٨١ نَبَّشْ رِكانِ الْبيتْ شِمالْ وِيَمِينْ
٣٨٢ إلاّ لِقى دَبُوسْ لِيه مُدّه من السِينِينْ
٣٨٣ يُحكم تمَانِينْ رَطْل فى كُمُّه تَرَاه
٣٨٤ يُحْكُمْ تمَانِينْ رطل برُمّانِتُه
٣٨٥ شَالُه الأميرْ أبو زيدْ علىْ رَاحْتُه
٣٨٦ جَاتْ خضْرَه الشرْيفَة لأبو زيدِ الْبَطلْ
٣٨٧ خَضرهَ الشّرِيفه بَاسّته وِحَبْتُه
٣٨٨ وِقَالَتْ تِسَلّينى يَاوَلَدِى عَلَى قَهْرَ اباه
٣٨٩ وقَالَتْ تَسلّينى علىْ شُوقْ بِقى
٣٩٠ قَالْ أنَا مَا أَرْتَجِعْ إلاَّ انْ كَتَلْتِ الْفَقِى
٣٩١ قالت له يا أبُو زيدْ مَتِبْقَاشْ شَقِى
٣٩٢ هُمَّا فى الحَدِيتْ وِالشّيخْ سَابِقْ أَتَى
٣٩٣ هُمَّا فى الحديتْ وِالشّيخْ نَوَى يُغْدُرُه
٣٩٤ جَبْلُوا الطّعَامْ أبُو زِيدْ قَوَامْ أَطْعَمُه
٣٩٥ طِلِعِ الْفَقِى عَايِبْ وِعِينُه جَزَاه
٣٩٦ طِلِعِ الْفِقى عَايبْ وِعِينُه غَلَبْ
٣٩٧ رَحْلُوا الْكِتَّابْ أبُو زِيدْ ده اللّى كَتَبْ
٣٩٨ الشّيخ يقُول لُه يَاعَبْدْ يَاقليل الأدَبْ
٣٩٩ جَاىْ يِمْسِكُوا سَطُّوا بِدَ بُوسْ رَمَاه
٤٠٠ طِلْعِتْ مِنّيهْ رُوحُه وِسَالِتْ دِمَاه
٤٠١ إلاَّ أَخُو الرُّغْيَانْ لَفّ وِارْتَمَى
٤٠٢ رَاحُوا حِدَا الزّحْلاَنْ قالُوا يَا أمِيرْ
٤٠٣ أبُو زيدْ كَتَلِ الْفَقِى . . قَالْ عَيِّل صَغِيرْ
٤٠٤ رُوحْ إلْزَمِ الْكُتَّابْ وِحِفْظَكْ كتير
٤٠٥ وِالْعِلْمْ لاخَرْ أوْ هَبُوهْ له الإلَه
٤٠٦ بِقى أبُو زِيد الْفَقِى وَاخُو الرُّغْيَانْ عَرِيْف
٤٠٧ أخو الرُغيانَ إنْ خَشّ الْكِتّابْ يِقُولْ يَالَطِيف
٤٠٨ خَايِفْ مِنِ الأميرْ أبُو زِيْد لَيِقْطَعْ رَجَاه
٤٠٩ خَايِفْ مِنَ الأميرْ أبو زِيْد بالاتّهامْ
٤١٠ صَلُّوا عَلىْ طَهَ عَلَيْه السَّلامْ
٤١١ إلاَّ كَانُوا حِدا الزُّحْلاَنْ وِلْدَانْ تَمَامْ
٤١٢ تِرْكَبْ ظُهُورِ الخِيْل وِتِطْلَعْ وَرَاهْ
٤١٣ تِرْكَبْ ظهُور الخِيْل وِتطْلَعْ تِسِيْر
٤١٤ وِيْتواعْدُوا بَرّه فى الْحَمَادِ الغَزِيرْ
٤١٥ كُلهُمْ كبَارْ وَأبو زِيْد عَيِّلْ صَغِيرْ
٤١٦ تِركُبوا خضْرَه وَتِطْلَعْ وَرَاه
٤١٧ تِركُبوا خَضْرَه وِتِطْلَعْ تقُولْ
٤١٨ الله يْزِيدَكْ وتدْعى لَه ــ بِالْهَنَا والقُبُولْ
٤١٩ يِرْمَحْ وَرَا السُّجْعَانْ فى إيْدُه أُصُولْ
٤٢٠ كَانْ لُه جَرِيدَه . . هِىَّ جَرِيده
٤٢١ لِكِنْ ضَبُّها فى يَدَاه
٤٢٢ يَعْنِى جَرِيْده أبو زِيْد فىْ إيدُه ضَبُّهَا
٤٢٣ يِرْمَحْ وَرَا السُّجْعَان يِلْعَبْ بِهَا
٤٢٤ جَمِيع الذّكَرْ اللّىْ يْدُوقْ طَعْمِهَا
٤٢٥ يِرْجَعْ مُوزَمْ لم يِدُوقِ الْعَشَا
٤٢٦ حَرْبِ الأميرْ أبو زِيَد يِكيدِ الْحَشَا
٤٢٧ كِبر الأمِير أبو زيد فى الْحَرْبْ واتْنَشَا
٤٢٨ نِزْلَتْ عَلىْ الزُّحْلانْ أعَادِى طُغَاهْ
٤٢٩ نِزْلت عَلىْ الزُّحْلانْ أعَادِى فُجُورْ
٤٣٠ مِنْ اجْل عُشْرِ المَالْ عَلىْ مَنْ يِكُونْ
٤٣١ عَطْوَانْ وَابُوه يُحكُم عَلىْ أَلْف سُورْ

٤٣٢ مَالِيين قِلاَعُهم مِن الحُرْبْ والقَناه
٤٣٣ مَالِيينْ قِلاَعُهُمْ مِن الحُرِب العَسِيرْ
٤٣٤ مِرَتِّبينَ جِزْيَه عَلَىٰ نَاسْ كِتِيرْ
٤٣٥ نِزْلُوَا عَلَىٰ بِلِّ الزُّحْلانْ كَانْ غَزِير

٤٣٦ أَخَدُ واعَشَرْ تلاَفْ وِبِقُوامِيّه
٤٣٧ أخدوا عشر تلاَفْ وِطِلْعُوا الجَبَلْ
٤٣٨ زِيّ الجَرَادِ اللّىِّ يكُونْ مُنْسَبِلْ
٤٣٩ بِعتُوا الْمِرْسَالْ الرُّعْيَانْ بِالْعَجَلْ
٤٤٠ رَاحُوا حَدَا الزُّحْلاَنْ وِقَالُوا النَّجاه
٤٤١ قَالُوا لُه الجمال أَخَدْها عَطْوَانْ
٤٤٢ اتْخَبَّط الزحلان علىٰ كفُّه
٤٤٣ وِقَالْ فِين الْغُلاَم اللىِّ يِبَيِّنْ تَناهْ
٤٤٤ وقال فَين الغلام اللِّى يِبّبَان لُه التّنَا
٤٤٥ يِحْجِزْ بَقِيّة الْمَالْ بِطَعْنِ الْقَنا
٤٤٦ قَالْ لُه الأَمِيرْ أَبُو زِيدْ
٤٤٧ وِحْيَاة دِرَاعِى أَنَا
٤٤٨ لَوْ رَاحْ جَمَلْ مِنْهم دِرَاعِى فَدَاه
٤٤٩ لَكُنْتْ أَمُوتْ وَلاَ يِكْسَبُوه الْعِدَا
٤٥٠ يَاعَبْدْ يَاقمصَانْ شِدّْ اللىِّ الجَيِّدَه

٤٥١ رِكِبِ الأَمِيرْ أَبُو زِيدْ وَبِدِيدُه مِعَاه
٤٥٢ [ركب الأمير أبو زيد وِكَامْ فَارِسْ عَنِيدْ]

٤٥٣ رِكْبِتِ الْفِرْسَانْ وَأَبُو زِيدْ عَنِيدْ
٤٥٤ اسْتَخْفِتْ بِيِه الشُّهْبَه
٤٥٥ شَالِتْ وِحَطِّتْ لَزْهَا بِالْحَدِيد
٥٤٦ زُحْلاَن لَمَّا شَافُه مِنْ بَعِيدْ
٤٥٧ كِيفْ صَقْرِ ارْتَخَى وِانْزَاحْ مِنُّه الرِّمَاه

٤٥٨ كِيفْ صقرا ارتخى وانزاح منه الضُّبَابْ
٤٥٩ يَامَا نَهَارْ كَالرِّيح نادى وْطَيَابْ
٤٦٠ زُحْلاَنْ يِنَادى وَقْفُوا يَاعِبَاد
٤٦١ لَمْ تِفرَحُوا بِالْمَالْ وَابُو زِيدْ وَرَاه
٤٦٢ أوْعُوا تِفْرَحُوا بِالْمَال وَلاَ تِكْسَبُوه

٤٦٣ جَاكُم الأَمِيرْ بَرَكَاتْ سِمَاحِ الْوُجُوهْ
٤٦٤ قَالِ الأَمِيرْ عَطْوَانْ ده عَبْدِ اكْتِلُوهْ
٤٦٥ دَهْ عَبْد جاى أَبْلَمْ وِجَهْلُهْ رَمَاه
٤٦٦ ده عبدْ جَاىْ أَبْلَمْ رَمَحْ وانْجَمَرْ
٤٦٧ وَرَاهْ أَبو زِيدِ الْحَرْبْ عَلِيهْ وِاتْوَعَرْ
٤٦٨ [خطُّوا] خَبُّلوا بِحَرْبَه عُودْهَا تْمَرْ
٤٦٩ طَلِّ الْخَشَبْ غِيرِ الْحَدِيدْ . . . مِنْ قَفَاهْ
٤٧٠ طل الخشب غير الحَديد مِن الْقَفَا
٤٧١ وِشَالْ دِرَاعُه مِنْ عَ الْجَوادْ وِاكْتَفَى
٤٧٢ لَمَّا كِتِل عَطْوَانْ جِيشُه اخْتَفَى
٤٧٣ رَاحُوا لأَبُوهِ الْكُل وِقَالُوا لُه النَّجى
٤٧٤ [رَاحُوا لأَبُوهْ الْكُلْ وقَامُوا عِزَاه]
٤٧٥ [رَاحُو لأَبُوهِ الكُلْ قَامُوا عِدَاه]
٤٧٦ رَاحُو لأَبُوهْ وِقَالُوا لُه البَقى
٤٧٧ بِينَكْ مَا بِينُه النَّاسْ يَا طُولِ الشَّقَا
٤٧٨ عَطْوَانْ أَخَدُوهْ فى أَوِّلِ الْمُلْتَقَى
٤٧٩ جَالُه عِبِيدْ شَالُه مُحَدِّشْ رَآه
٤٨٠ جَالُه عِبِيدْ شَالُهُ مُحَدِّشْ نَظَرْ
٤٨١ وَاتْعَتَعِ الدِّيشْ مِنْ جِوَارُه اتْقَهَرْ
٤٨٢ لَمَّنْ سِمِعْ دَه الْقُولْ دَاغِرِ انْقَهَرْ
٤٨٣ نَبِّهْ طِبُولِ الْحَرْبْ وِجَاتُه أُلُوفْ
٤٨٤ زَرَدْ يَمَانِي وِالدُّرُوعْ عَ الْكِتُوفْ
٤٨٥ قَالْ قُومُوا بِينَا خَلِّ نِشِدُّوا نِشُوف
٤٨٦ اللِّى كَتَلْ عَطْوَانْ شَحْطَطْ نَيَاه
٤٨٧ اللِّى كَتَلِ عَطْوَان وِحَازِ الطُّرُودْ
٤٨٨ عَاوِزْ أَشُوفْ إِيه كُنْيِتُه ؟ وِإِيهْ يِكُونْ

٤٨٩ قَالُوا لُه نِوَرِّيهْ لِيكْ احْنَا بِالْعُيُونْ
٤٩٠ ابقَ إِنْتَ خُدْ مِنُّه حِرَابْ بِالْبَلا
٤٩١ يَاكِشْ يِكُونْ فى قُدومكُمْ مُقْبِلا
٤٩٢ بَرَزْ أَبُو عَطْوَانْ فى وَسِيعِ الْخَلاِ
٤٩٣ وَاتْمَنْعُوا اللِّى شَافُوا حَرْبِ أَبُو زِيدْ وِلْقَاهْ
٤٩٤ واتْمَنْعُوا اللِّى شَافُوا حَرْبِ الْوَلَدْ
٤٩٥ عَ اللِّى رَأُوهْ مُحَدِّشْ جَاىْ لُه جَلَدْ

٤٩٦ اسْتَهْتَرْ دَاغِرْ بِعِلْمِ الْوَلَدْ
٤٩٧ رَمَحْ عَلِيهْ بِالْغُولْ وِسَابُه جَلَدْ
٤٩٨ قَالْ لُه تَعَالْ يَاعَبْدْ يَاقَلِيل الأَدَبْ
٤٩٩ تِكْتِلْ وِلِيدِى لِيهْ يَاقَلِيل الْحَيَا
٥٠٠ تكتل وليدى ليه يَا فَرْدِةْ نُصَاح
٥٠١ إنت تَمَنْ دَبُوسْ مَا لِيكْش تَمَنْ
٥٠٢ قَالْ يَاعَمْ دَاغِرْ مِنَّا عَلِيكِ السَّلاَمْ
٥٠٣ الْفَشْرِ لِلأَنْذَالْ مِشْ لِلسُّمَاه
٥٠٤ الْفَشْرِ لِلأَنْذَالْ مِشْ لِلْمُلُوكْ
٥٠٥ اعْمَدْ عَلَىَ النَّارْ وَعَرَبَكْ يُنْظُرُوك
٥٠٦ وَلَدَكْ جَانِى أَنَا وْرَاقِدْ فى الْمَنَام
٥٠٧ قَالْ لِى هَاتْ لِى أَبُويَا أَتَانِسْ مِنْ لُقاه
٥٠٨ قَالْ لَى هَاتْ لِى أَبُوىَ مِنْ عَلَى حَرْبِتُه
٥٠٩ قال له أَنَا وَلَدِى رَضِيتْ ذِمْتُه
٥١٠ قَالْ دِلْوَكْتِى يِدَّى وَنَــىْ
٥١١ الْحَرْبْ دِلْوَكْتِ يِدَّى لُه مِيعَاد
٥١٢ قَالْ عَادْ مِينْ يجِيلَكْ يَافَسَادِ الْبِلاَدْ
٥١٣ حَلَفْتْ عَلَىَ خَضْرَه لِيهْ وَانا وَلَدْ صَغِيرْ
٥١٥ غِيرْ نَجَاها رِبِّ كَرِيمْ وِحَلِيمْ
٥١٦ رَمَحْ عَلِيْه بالغُول أَيَا سَامِعِينْ
٥١٧ نِزْلُوا لتنين فى حُومِةِ اللُّقَا
٥١٨ اتْحَارَبُوا مَيْسَرَه ورَدُّوا يمِينْ
[صَلُّوا عَلَىَ طَهَ أَيَا سَامِعِين]
٥١٩ طَسُّه تَلَتْ طَسَّاتْ بِسِيفُه رَمَاهْ
٥٢٠ طَسُّه تَلَتْ طَسَّاتْ بِسِيفُه اتْرمَى
٥٢١ وطِلْعِتْ مِنُّه الرُّوحُ وِسَال الدِّمَا
٥٢٢ واسِيَّطْ أَبُو زِيدْ فِى الْحَرْبْ واتْنَشَا
٥٢٣ رَوَّحْ يمِيتْ بيضَه تزغْرِدْ وَرَاه
٥٢٤ روّح يمِيتْ بيضَه تزغرِد وَرَاه
٥٢٥ من طَلْعِتُه فَارِس يمْشِى مَعَ الرِّجَالْ
٥٢٦ إِلاَّ عَرَبْ عَطْوَان شَدْ وَاعَ الجِمَالْ
٥٢٧ بَلَدِ الأمِير جَايِلْ وِبَاسُوا يَدَاه
[مُحَمَّدِ نْصَلِّ عَلَيْه]

٥٢٨ وحْيَاةْ نَبِيْنَا المُنْتَسَبْ
٥٢٩ إلاَّ وشدُّوا مُلُوك العَرَبْ
٥٣٠ فُرسان سِجْعَانْ يهزوا القَنَاه
٥٣١ فرسان سِجْعَان مِلْكُوهَا شِمَال وِيمِينْ
٥٣٢ بَلَدِ الأَمِيرْ جَايِلْ وبَاسُوا يَدَاهْ
٥٣٣ بَلَدِ الأَمِيرْ جَايِلْ . . ورَاحُوا لُه المَكَانْ
٥٣٤ كَانُوا أَمَارَه فى حظ ؛هس الزَّمَانْ
٥٣٥ إلاَّ الأمِيرْ جَايِلْ لَمْ خِيلُه واحْتَجَبْ
لَمْ خِيلُه وكَانْ صَاحِبْ لِعَبْ
٥٣٥ الشُّوَاطِع مِنْ فِضُّه والمَنَاطِق دَهَبْ
٥٣٦ قَالَ الأَمِيرْ أَبُو زِيدْ شِدُّوا لى أَنَا كِحِيلِى
٥٣٧ أَنْظُرْ جايل وأَنْظُرْ صِفَاه
٥٣٨ أَنْظُرْ جَايِلْ من أَهْل الزَّمَانْ
. . صَلُّوا عَلَىَ نبينا عَلِيه السَّلاَمْ
٥٣٩ لمن شدّ الأمير أبو زيد أمير الرِّجَالْ
٥٤٠ عَمَدْ عَلىَ جَايِل أيَا سَامِعِينْ
٥٣١ حَارَبُوا مَيْسَرَه وردُّ وايمِين
٥٤٢ أَبُو زِيدْ جه مِنْ جَايِلْ لَمْ لِقِىَ لُه مُعِينْ
٥٤٣ حَرْكِ اللّوَالِبْ بِقُوَّه مَعَاه
٥٤٤ حَرْكِ اللّوَالِبْ بِقُوَّه مَعُه
٥٤٥ طِلِعْ نَبُّه علىَ طَبْلُه
٥٤٦ لَمْ نَبُّهْ طِلِع الأَمِيرْ أَبُو زِيدْ
٥٤٧ حَمِدِ الإِلَه وِمَسَكِ الْفَضَا
٥٤٨ بقِى يحِسْبِنْ فى الأُمُور وِالْقَضَا
٥٤٩ إلاَّ بِقُوَّه قُطْبِ الْعَمَايِمْ حَوَّمْ وِجَاه
٥٥٠ حَوَّمْ يِقُولْ وِحْيَاةْ نَبِينَا الزِّينْ
٥٥١ قُطْبِ الْعَمَايِمْ لأَبُو زِيدْ يِقُومْ
٥٥٢ حَابِسْ لُه الأَعْوَانْ فى الْمَنْطِقَةْ وِجَاه
٥٥٣ أَبُو زِيدْ قَالْ يَاقُمْصَانْ شِدّ لى الْفَرَسْ
٥٥٤ دَوِّس الأَمِيرْ جَايِلْ دَوَّسْ حِمَاه
٥٥٥ دَوِّس الأمير جايل دوس حماه
٥٥٦ دَوِّس الأمير جايل أَيَا سامعين
٥٥٧ اتْحَارَبُوا مَيْسَرَه وِردُّوا يمِينْ

٥٥٨ رَمَحْ عَلِيهْ بِالْغُولْ أَيَا سَامِعِين
٥٥٩ طَسّه تَلَتْ طَسَّاتْ بِسِيفُه وْرَمَاه
٥٦٠ صَلُّوا عَلىٰ نَبِيناطَهَ الضَّمِينْ
٥٦١ عَرَبْ جَايِلْ طِلْعُوا بِسِيرُوا حَدَا سَرْحَانْ
٥٦٢ أَبْـدُوا بِقُولـوا وِحْيَاةْ نَبِينـا الـزِّينْ طَـه الرَّسُولْ
٥٦٣ عِنْد الزَّحْلاَنْ فَارِسْ يِقُولْ
٥٦٤ عَيْبْ جَمِيع الْفَوَارِسْ بَحَدْ الْقَنَاهْ
٥٦٥ عَيْبْ جَمِيعْ الفَوَارِسْ أَيَا سَامِعِينْ
٥٦٥ حَلَفْ سَرْحَانْ نَطَقِ الْيَمِينْ
٥٦٦ شِدُّوا يَاهَلاَيِلْ شِمَالْ وِيَمِينْ
٥٦٧ دَاسُوا بِلاَدِ الزَّحْلاَنْ وِمَلَكُوا حِمَاهْ
٥٦٨ قَامُوا بِلاَدْ زُحْلاَنْ وَمَلَكُوا الْمَرَسْ
٥٦٩ إلاَّ أَبُو زِيدْ قَالْ شِدُّوا لِى الْفَرَسْ
٥٧٠ أَنَا انْظُر للأَمِيرِ اللِّى أَتَى وَانْظُر صِفَاهْ
٥٧١ أَنَا انْظُرْ سِرْحَانْ أَيَا سامِعِين
٥٧٢ اتْحَارَبُوا مَيْسَرَه وِرَدُّوا يَمِين
٥٧٣ هَمَزْ عليه أيا سامعين
٥٧٤ إلاَّ سِرْحَانْ حَمَدِ الآلَه وَمَسَكِ الْقَضَا
٥٧٥ قَال اشْكِى لِمِينْ عَ اللِّى جَرَىٰ
٥٧٦ إلاَّ آتى فَايِدْ حَارَبْ أَبُو زِيدْ شِمَالْ وِيمين
٥٧٧ رَمَحْ عَلِيهْ بِالْغُولْ أَيَا سَامعين
٥٧٨ أَخَدْ قُمْع الشَّاشْ وِالشَّاشْ رَمَاه
٥٧٩ وِمَلَكِ الْقَضَــابِقَى يِحْسِبْنْ فى الأُمُــورْ والْقِضَا
٥٨٠ قالوا الْعَرَبْ دَه شِىء مَفِيشْ رَجَا
٥٨١ عَاوْزِينْ نِشُوفْ الأَمِيرْ غَانِم وِنْنْظُرْ صِفَاه
٥٨٢ عَاوْزَينْ نِشُوفِ الأَمِيرْ غَانم
٥٨٣ رَاجِلْ فَارِسْ مِنْ أَهَالى زَمَانْ
٥٨٤ شَدُّوا الْمَقَادِمْ وِشَدُّوا فُوق الْخِيَامْ
٥٨٥ إلاَّ أَتَاهُمْ أَبُو زِيدْ سَبْع الرِّجَالْ
٥٨٦ عَمَدْ عَلىٰ الْمِيْدَانْ حَوِّمْ وِجَاه
٥٨٧ عَمَدْ على الميدان ونزلوا لِتْنِين فى حُومَةْ
٥٨٨ ظَهر الجيْدْ مِنْ نَضِيفِ التَّنَا
٥٨٩ إلاَّ الأَمِيرْ غَانِمْ فى الْحَرْبِ ارْتَمَى
٥٩٠ سَطْ الأَمَيرْ أَبُو زِيدْ بِحَرْبَه وجاه
٥٩١ سَطْ أبو زيدِ بحربه شِمَالِ وْيَمِينْ
٥٩٢ خَطفُهَا الْهِلاَلِى أيا سَامعين
٥٩٣ هَمَزْ عليهُم بَرَكَاتْ وِالْمَوْلَىٰ لِيهُمْ مُعِين
٥٩٤ سَكْنُـه يَا اخْـوانا لَحُود التَرىٰ « سكن غانم أبو دياب »
٥٩٥ سَكْنُه فى لُحُودِ التَرَى
٥٩٦ قَالُوا لِينَا فَارِسْ يَاهَلْ تَرَىٰ
٥٩٧ نِسْتَنَى رِزْقِ بْنْ نَايِلْ مِلِكْ فى حِمَاهْ
٥٩٨ [رِزْقِ بْنْ نَايِل مِنْ نَهَارْ مَا طَلَّقْ خَضْرَه مَا سِكْ جَبَلْ كُومْ]
٥٩٩ قالوا رِزْق السَّجِيعْ نِضَيفِ التَّنَا
٦٠٠ فى الْحَرْبْ زَايِدْ أَيَا كِبَارِ الْهَنَا
٦٠١ قالِ الأَمِيرْ نَاجِحْ وِحْيَاةْ دِرَاعى أَنَا
٦٠٢ لاَ جِيبْ رِزْقِ بْنْ نَايِلْ فى وَسْطِ الْفَلاَه
٦٠٣ [نَاجِحْ أَبُو قُمْصَانْ]لاَ جِيبْ رزق بن نايل أيا سَامِعِين
٦٠٤ رَوَّحْ وَجَدْه فى الْجَبَالِ سَجين
٦٠٥ قَالْ لُه قُومْ بينَا يَا أَمِيرْ أيا سامعين
٦٠٦ إيه اللى قَوَّى الزُّحْلانْ وِقَوَّىٰ عِظَاه ؟
٦٠٧ خَلِّينا نِشُوفْ اللِّى قَوَّى الزُّحْلانْ يَاأمير الْعَرَبْ
٦٠٨ وِحْيَاةْ نَبِينَا الزِّينْ طَه الْمُنْتَسَبْ
٦٠٩ عَيْبْ مُلُوكِ الْعَرَبْ حَقِّ الدِّيوَانْ هَرْدِمْ عُلاَهْ
٦١٠ حَقِّ دِيوان الْمَمْلَكه أَيَا سَامِعِينْ
٦١١ كَتَّلْ كِبَارْ وِيَاصِغَارْ شمالْ وِيَمِينْ
٦١٢ رِزْقِ بْن نَايِلْ بِمُهْرُه لَمَّا يِسِيرْ
٦١٣ إلاَّ وِشِيحَه يَا أَهْلِ الْهَنَا
٦١٤ مَلَكُوا الْعُرْبَانْ فى وَسِيع التَّمَن
٦١٥ رِزْقِ بْن نَايِلْ كَانْ نَضِيفِ التَّنَا
٦١٦ دَاسْ بِلاَدِ الزُّحْلانْ وِدَاسْ حِمَاه
٦١٧ وِدَاسِ الْفَرَسْ وِقَالْ يَادُنْيا مَتَّعِكْ لأَنُه يلاش

٦١٨ أبُو زِيدْ قُدَّامْ مَيلِفْ دَه شَاشْ
٦١٩ حَلَفْ يَمِينْ وَاتِقْ بِفُمُّه تَرَاه
٦٢٠ حَلَفْ بِيَمِينْ وَاتِقْ بِفُمُّه
٦٢١ وِقَالْ أَنَا أَشُوفِ اللِّيْ دَوَّسِ الأَرْضْ دِى أَيَا سَامِعِين
٦٢٢ وِاتْحَارَبُوا بِمَيْسَرَه وِرَدُّوا يمين
٦٢٣ إلاَّ نِزِلْ فى الْحَرْبْ أَيَا سَامِعِين
٦٢٤ تَلَتْ ايَّامْ بَلا عِينْ تَرَاه
٦٢٥ تَلَتِ ايَّامْ عَ اللِّيْ جَرَىٰ
٦٢٦ وِشِيحَه قَالَتْ يَاهَلْ تَرَىٰ
٦٢٧ وَالله حَرْبُه يا بُوىْ مَا جَرَىٰ
٦٢٨ جَايْبَكْ يَا أَمِيرْ فى الْوَغَىٰ
٦٢٩ نِزِلِ الْهِلالى أَبُو زِيدْ مِنْ فُوق التَّنَا
٦٣٠ لِاتْنَيْنْ اتْلاَقُمْ فى حُومَةِ اللُّقَا
٦٣١ لِاتْنِينْ اتْلاَقُمْ شِمَالْ وِيَمِينْ
٦٣٢ وِصَلُّوا علىٰ طَه الأَمِينْ أَيَا سَامِعِينْ
٦٣٣ دَه حَارَبوا ميسره وردُّ وايمين
٦٣٤ إلاَّ مِسْكِتِ الْبُرْتُقَالَه تشوحها من وسِيعْ الفلاه
٦٣٥ مِسْكِت الْبُرْتُقَالَه وِشَوَّحتْهَا
٦٣٦ شَافَهَا الْهَلاَلِى خَطَفْهَا بِالْيِمِين
— قَسَمْهَا نُصِّينْ —
٦٣٧ وِسَكِنِ الْفَرْشْ مِنُّه وِالْوُحُوشْ تَرَاه
٦٣٨ عَمَدْ عَلَى الْهِلاَلِى حَوْمْ فى حُومَةِ اللُّقَا
٦٣٩ نِـزْلُوا لِاتْنِينْ — فَوَارِسْ — فى حُومَـةِ اللُّقَا — وِرَدُّوا يَمِينْ
٦٤٠ اتْحَارَبُوا وِحْيَاةْ نَبِينا طَهَ الضَّمِين
٦٤١ أَبُو زِيد دَهْ رِزْقْ مَا لِقِى لُه مُعِينْ
٦٤٢ نَاوِىَ يِسَكِّنْ أَبُوهْ فى لْحُودِ التَّرى
٦٤٣ قَالِ الأَمِيرْ رِزْقِ بْنْ نَايِلْ يَاهَلْ ترىٰ
٦٤٤ دَه شِىء يَا نَاسْ زَوِّدْ أَسَاه
٦٤٥ وِحْيَاةْ نِبِينا الْمُصْطَفىٰ
٦٤٦ قَالِتْ لُه شِيحَه يَانْضِيفِ التَّنَا
٦٤٧ بِذَاتُه ابْنَكْ فى وِسِيعِ الفَلاَ
٦٤٨ شِيحَه قَالِتْ لُه يَا هِلاَلى
٦٤٩ أَبُوكْ لَتِكْتِلُه يَا غَرْبَه وِتِصْبَحْ بَلاَء
٦٥٠ يَا تِكْتِلُه يَاغَرْبَه تِسَكْنُه لحود الترىٰ
٦٥١ نِبْقَىٰ بِاسَلاَمَه فى وَسِيعِ الْعُجَابْ
٦٥٢ إلاَّ الأَمِيرْ أَبُو زِيدْ وَقَعْ سِيفُه وعَانَقهُ فُوقِ التُّرابْ
٦٥٣ حَوِّمْ علىٰ ابُوهْ لَمَّا أَتَاه
٦٥٤ وعَانَقُه شِمَالْ وِيَمِين
٦٥٥ خَضْرَهِ زَغْرَدَتْ قَالَتْ يَانَاسْ جَانَا الْهَنَا
٦٥٦ وِالْهَنَا لِينَا يِسِيرْ ،
— وِحْيَاةْ نَبِينَا الْمُصْطَفىٰ نَضِيفِ التَّنَا
٦٥٧ قَالِ الأَمِيرْ أَبُو زِيدْ وِحْيَاةْ دِرَاعِى
٦٥٨ أنا عَزْ مُتْكُمْ عندى أيا سامعين
٦٦٠ عَزَمْهُم الْهِلاَلِى فى دِيوانْ زَحْلان
٦٦١ دَبَـحْ مِنِ الْكِبْشَانْ وِالْجِمَـالْ فى وَسِيع
٦٦٢ دَبَحْ مِنِ الْكِبْشَانْ أَبْدَىٰ يِقُولْ
٦٦٣ وِحْيَاةْ نَبِينا الزِّينْ طَه الرَّسُولْ
٦٦٤ سِمِعْ فَضْلِ الزَّحْلاَنْ يِقُولْ
٦٦٥ مَا يِفَرَّقْ إلاَّ نَضِيفِ التَّنَا
٦٦٦ فَاتْ أَبُوهْ فى وَسِيعِ السَّماه
٦٦٧ قَالْ لُه لِيَه يَاهِلاَلِى تِفُوتْنِى شِمَالْ وِيَمِين
٦٦٨ إيه اللِّى جَرَىٰ لَكْ يَابْنِى وانْتَ مِنِّى صَغِير
٦٦٩ قَالْ لُه إِنْتَ فُتْنِى فى القِماطْ
٦٧٠ وَانَا فُتَّكْ فى السَّمَاطْ
٦٧١ عِيبَه وِسَوْتْ عِيبَه يَامَقَادِمْ هِلاَل
٦٧٢ عِيبَه وِسَوْتْ عِيبه يا نَضِيفِ التَّنَا
٦٧٣ قَالْ لُه الْهِلاَلِى أَبُو زِيدْ —
٦٧٤ وِحْيَاةْ دِرَاعِى أَنَا لاَزِمْ تجِيبِ الْقَاضِى
٦٧٥ وِنِكْتِبْ عَلَىٰ خَضْرَه يَا نَضِيفِ التَّنَا
٦٧٦ قَالِ الأَمِيرْ رِزْقِ بْنْ نَـايِلْ وَالله بَلَغْتِ

٦٧٧ دقُّوا طُبُول الفَرَحْ وَيَّا الْهَنَا
٦٧٨ تلاتِينْ ليله فى وَسيع الْفَلاَه
٦٧٩ فِرْحِتِ الْعُرْبَانْ وِزَادِ الْهَنَا
٦٨٠ إلأْ وِقَالِ الْهِلاَلى رِزْقْ وِحْيَاةْ دَراعى أَنَا
٦٨١ لأَخُدْ مَهْرِ خَضْرَه يِكُونْ عَ التَّمام

٦٨٢ كُرْمَه لِلْحَبِيبْ مُحَمَّدْ
٦٨٣ الكَبْشْ نَطَقْ لُه وِجَاهْ
٦٨٤ - كُرْمَه لِلْحَبِيبْ أَنْطَقْ لُه الْجَمَل
٦٨٥ وِحْيَاةْ نَبِينا طَهَ الْمُنْتَسَبْ
٦٨٦ أَحْمَدْ مُحَمَّدْ نَضِيفِ التَّنَى
[محمّد نصلّى عليه]



تاريخ الدراسات الفولكلورية في أسبانيا

بقلم: د. بيلار روميرو دى تيخادا

مديرة المتحف الوطنى للاثنولوجيا ـ مدريد ٠

ترجمة: طلعت شاهين

الاهتمام بجمع ودراسة الفنون والعادات والتقاليد المختلفة للشعوب والأقاليم الأسبانية ، ليس اهتماما حديثا جاء فى السنوات الأخيرة ، بل هو قديم بدأ منذ سنوات بعيدة ، يعود الى منتصف القرن التاسع عشر ، حيث قامت مؤسسات شبه رسمية بهذا العمل ٠ وربما كان الاهتمام بهذا العمل قد بدأ بشكل فردى فى سنوات سابقة لهذا التاريخ ٠ ففى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ظهرت حركة متأثرة بالرومانتيكية الألمانية ، وبدأت فى جمع القصص والأساطير الشعبية ، ثم امتدت لتجمع الفنون والعادات والتقاليد ٠

أما كلمة « فولكلور » فقد استخدمت لأول مرة فى انجلترا عام ١٨٤٦ ، وانتشرت بعد ذلك فى العالم كله ، ويمكن ترجمة هذه الكلمة الى « المعرفة الشعبية » أو « المعرفة الانسانية » وهى تعنى « تدوين ودراسة نتاجات المعرفة التقليدية للشعوب » (١) وقامت فى انجلترا أيضا أول جمعية متخصصة فى هذا النوع من الدراسات عام ١٨٧٨ تحت اسم « الجمعية الفولكلورية "The Folklore Society"

ويمكننا أن نعتبر أن أول من انضم الى هذه الحركة العلمية لجمع القصص والأساطير والأمثال الشعبية هم : ثيليا بول دى فابر ، فرناندو

(1) Véese Alejandro Guichot y Sierra, Noticia Historica del Folklore. Origenes en todos los paises hasta 1890. Desarrollo en Espana hasta 1921. Sevilla, Hijos de Guillermo Alvarez Impresores, 1922, p. 26. (١)

كابايرو ، مانويل بولو اى بيرلـون ، خوسـيه ماريا اسبارتى اى أوسونا ، فرانثيسكو رودريجيث مارين ، الخ ٠٠ وفى نفس الوقت الذى قامت فيه الجمعية الفولكلورية الانجليزية ، بدأت فى أقاليم قطالونيا حركة رومانتيكيـة أطلق عليها اسم : "Renaixeca" أى النهضة ، ومن أبرز باحثيها : مانويل ميلا وفونتانالس ٠

لكن هناك حقيقة هامة وهى أن أول من أعطى الدراسات الفولكلورية أهميتها وأسسها بشكل رسمى هو « أنطونيو ماتشادو » والد الشقيقين الشعراء ماتشادو (أنطونيو ومانويل وهما من أبرز شعراء جيل ٢٧) ، فقد كان ماتشادو أول من اخذ على عاتقه انشاء أول جمعية فولكلورية فى أسبانيا ، لكنها لم تكن تشبه الجمعية الانجليزية التى كانت تعمـل على المسـتوى الوطنى ، لكن الجمعية الأسبانية كانت مكونة من جمعيات فرعية منتشرة فى جميع أنحاء أسبانيـا ، وكما يقول المؤرخ سيندراس بورين : « انه أول عمل عرف فى أسبانيا لتدعيم الوحدات الاقليمية ، والتعرف على ثراء التقاليد واللهجات التى يمكن التعرف عليها فى أرض الواقع » (٢) وقد تم نشر أهداف الجمعية فى اشبيلية عام ١٨٨١ وهى الأهـداف الرئيسية لأول جمعية فولكلورية لجمع ودراسة المعرفة والتقاليد الشعبية ، ونذكر هذا الهدف الأول الذى يجمع كل الاهتمـامات الرئيسـية للجمعية : « أولا ــ هدف هذه الجمعية هو جمع وتدوين ونشر كل معارف شعبنا من مختلف العلوم (الطب ، الصـحة ، النباتات ، السياسـة ، الأخلاق ، الزراعة ٠٠٠ الخ) والأقوال الدارجة ، الأغانى ، النبوءات ، القصص ، الأسـاطير ، التقاليـد ، الخرافات ، والأشـكال الشـعرية ، والأدبية الأخرى ٠

كذلك الاستخدامات ، التقاليد ، الاحتفالات ، والأعياد الأسرية والمحلية والوطنية ، الطقوس ، المعتقدات ، الخرافات ألعاب الأطفال وبشكل خاص التى تحتفظ بآثار الحضارات الماضية ، والقراءات وحركات النطق ، الأقوال السائرة ، الألقـاب ، المصطلحات ، اللهجات ، والأصوات الطفولية ٠

أسماء الأماكن والقرى ، المساكن ، الأحجار ، الحيوانات ، النباتات ٠

وأخيرا جمع العناصر التى تكون المعرفه واللغة الوطنيـــة ، وما يحتويه التراث الشـــفاهى ، والكتـابات الأثرية ، كمـواد فى متنـاول اليـد لمعرفة واعادة بنـاء التاريـخ والثقافة الأسبانية بطريقة علمية » (٣) ٠

ومنذ نشر هذه الأهداف ، بدأت فى الظهور سلسلة من الجمعيات المحلية التى لم يكتب لأكثرها النجاح ، فقد قامت فى مدريد عام ١٨٨١ جمعية La Sociedad Demologica Asturiana وقـد أطلق عليها هذا الاسم لرفض كلمة « فولكلور » باعتبارها كلمة أجنبية ، وفى نفس السنة قامت جمعية الفولكلور الأندلسى التى كان مقرها فى اشـبيلية ، وكان فى مقدمة باحثيهـا أنطونيو ماتشـادو الأب أليخاندرو غيتشوت ولـويس مونتوتو ٠ وهدفهـا الرئيسى (جمع العنـاصر الحقيقية لتاريخ هـذه الأقاليم ونشرها والتعريف بالروح الأندلسية الحقيقية والمتميزة فى العـالم كله) (٤) ٠

وكانت هــذه الجمعيـــة من أهـم المـراكز الفولكلورية ، وقامت بدعاية مكثفة لانشاء مراكز أخرى من هــذا النوع فى مختلف الأقاليم ، ونشرت كميـة كبيرة من الأعمـال والبحوث فى المجلات والصحف الوطنيـة والأجنبية ٠ وكانت هناك مراكز ثانوية تعمل الى جوار اشبيليه مثل قادش وغرناطـة ٠ أما باقى الأقاليم الأندلسية الأخرى فقد كان النشاط فيها قليلا أو منعدما ٠

وفى عام ١٨٨٢ قامت فى فريخينال دى لاسييرا (باداخوس) جمعية للفولكلور « الفريخينالى »

---

(٢) (2) Guichot, pp. 163-164.

(٣) (3) Guichot transcribe estas bases en su obra de 1922, en la pagina 165. Isidoro Moreno también recoge esta primera base y resume las otras en su articulo «La Antropologia en Andalucia. Desarrollo historico y estado actuel de las investigaciones», publicado en Ethnica, n. 1, 1971, pp. 109-144 .

(٤) (4) Guichot, p. 167.

حيث تم جمع كل الأمثال الشعبية فى اقليم « اكستريمادورا » ، لكن لم تقم جمعيات أخرى بالمنطقة ، وقد نشرت فى المجلة التى كانت تصدرها بحوثا مثل « خطة عمل لجمع تقاليد شعب اكستريمادورا » وفى عام ١٨٨٣ قامت جمعية الفولكلور القشتالى التى تغطى قشتالة القديمة والجديدة • وفى نفس هذه السنة قامت جمعية أخرى فى طليطلة لكنها لم تقدم الكثير فى هذا المجال ، وفى فبراير ١٨٨٤ تم افتتاح مركز للفولكلور فى غاليثيا (جيليقيا) تحت رعاية السيدة اميليا باردو بازان التى ذكرت فى كلمة الافتتاح « ••• هذه الجمعية ستعمل على جمع تلك التقاليد التى توشك ان تندثر ، والعادات والتقليد التى ورثناها من أزمنة بعيدة وتوشك أن تضيع الى الأبد » (٥) •

فى يونيو ١٨٨٤ تم انشاء مركز ثقافى فى « ريوخا » كفرع لاتحاد كتاب « لوغرونيو » ويجدر الاشارة الى أهمية المادة الثانية لأهداف المركز « هدف المركز الفولكلورى فى ريوخا هو ملاحظة وجمع وتدوين ونشر التراث والمعارف والمشاعر والخرافات والمعتقدات والعادات والتفاصيل الدقيقة للحياة الخاصة ، وأخيرا ما يشعر به ويفكر فيه ويحبه الشعب فى ريوخا » (٦) فى نفس هذه السنة تم توزيع ورقة عمل سميت « خطة جمع مواد خاصة بالفولكلور فى ريوخا » •

فى بلاد الباسك • ظهرت فى نوفمبر ١٨٨٤ مجلة "Euskal-Erria" وكانت الأساس لجمع الفولكلور فى بلاد الباسك ونافرا ، وكانت صورة طبق الأصل من مجلة الجمعية الجيليقية ، وتنشر بحوثها فى هذه المجلة •

يجب أن نذكر أن التقدم الذى أحرزته هذه الدراسات فى اقليم قطالونيا (٧) التى تكونت فيها هذه الدراسات من خلال جمعيات الرحالة • ففى عام ١٨٧٦ تم انشاء جمعية قطالونيا للرحالة العلميين ، والتى كانت تصدر نشراتها ومقالاتها عن الأدب والعادات والتراث الشعبى • وفى عام ١٨٧٨ تم انشاء جمعية الرحالة القطالونية والتى تذكر فى أول أهدافها : « ••• هى جمعية تهدف الى تغطية قطالونيا والمقاطعات المجاورة لدراسة والتعريف بجماليات الطبيعة والفنون والتراث والآثار والتقاليد المحلية والغناء الشعبى واللهجات المحلية خاصة • وأخيرا دراسة نتاج جميع الأنواع التى ما تزال قائمة والتى اختفت والتى يمكن احياؤها أو ادخال التعديلات عليها » (٨) ويمكننا ان نقول ان هذه الجمعية كانت وراء حركة الفولكلور فى قطالونيا ، فقد قامت عام ١٨٨٥ جمعية خاصة تحت اسم « الفولكلور القطالونى » وفى عام ١٨٨٦ تم نشر « ورقة عمل حول حياة الشعب القطالونى وأخيرا تم دمج الجمعيتين عام ١٨٩٠ فى جمعية واحدة أطلق عليها اسم « مركز رحالة خطالونيا » •

وجدير بالذكر ان بعض الأقاليم الأسبانية لم تقم فيها نشاطات فولكلورية ولم تستجب لدعوة ماتشادو ، رغم نشر الخطوات الأولى لجمع الفولكلور فيها • مثل : مرسيه ، ليون ، أراغون ، فالنسيا ، جزر البليار ، جزر الكنارى (٩) •

---

(٥) (5) Guichot, pp. 191-192.

(٦) (6) Guichot, p. 193.

(٧) (7) El origen y desarrollo de los estudios de Folklore en Cataluna esta recogido en el libro publicado por Llorenc Prats, Dolors Llom part y Joan Prat, La Cultura popular a Catalunya, Estudiosos i institucions 1853-1981, Bar- celona, Serveis de Cultura Popular, 1982, Este libro es la redaccion final de un trabajo de Joan Prat, «Elsestudis etnografics a Catalunya», en Quaderns de l'Institut Catala d'Antrolo gia, n. 1, 1980, pa-ginas 30-63.

(٨) (8) Guichot, p. 195.

(٩) (9) Aunque en Canarias no se creo una sociedad de Folklore, si hubo mucho interés en el estudio de las arrtes, constumbres y tradi- ciones de las islas publicando Juan Bethencourt, en 1885, un 1Proyecto de cuestionario de 1folklore canario». Todo este movimiento canario se puede ver en el libro de Josè Pérez Vidal, Los estudios del Folklore canario (1880-1980), Las Palmas, Excma. Comunidad de Ca- bildos, 1982.

عرفنا فيما سبق ان الجمعية الاستورية استخدمت كلمة "demologica"

« وذلك لخلافات حول هذه الكلمة ، فبعض المؤلفين اعتقدوا انها كلمة أجنبية وطالبوا باحلال كلمة أخرى محلها . ومن بين الكلمات التى طرحت كلمة Saber popular المعرفة الشعبية» لكن ماتشادو كان يرى انها لا تعطى التحديد الكامل « لأن الفولكلور لا يعنى كل ما يعرفه الشعب فقط ، بل كل ما يعتقده وما يحسه وما يفعله ، كل ما هو تراثى ، وكل ما يعد من مفردات ثقافته النابعة من أعماقه » (١٠) ومن الكلمات التى عرضت لتحل محل كلمة فولكلور كلمة Demotica

« وهى تلك النظرية التى تبحث معرفة الشعب. وتدرس وتقارن ماذا وكيف يفكر ويحس ويحب ويفعل الشعب » (١١) ولكن فى النهاية بقيت كلمة « فولكلور » والتى تجمع كل المعانى السابقة ، وعرفها ماتشادو على انها « العلم الذى يهدف الى دراسة الانسانية المهمشة أو المجهولة ، منذ ما يعرف بعصر الطفولة الى أيامنا هذه » (١٢) أو كما يعرفها أرانثاى « ... هى كل ما يعرفه الشعب ليس فقط ما يغنيه أو يقصه ، بل تتضمن أيضا كل ما يصنعه » (١٣) .

عرفنا ان انطونيو ماتشادو كان المحرك للدراسات الفولكلورية فى أسبانيا بالاضافة الى انه المؤسس للجمعيات الاقليمية ، بل هو أيضا مؤسس لعدد من المجلات التى نشرت البحوث الفولكلورية مثل مجلة « الفولكلور الأندلسى "El Folkolore Andaluz التى بدأت فى عام ١٨٨٢ ولكنها صدرت لفترة قصيرة (١٤) ثم بدأ فى عام ١٨٨٣ فى اشبيليه باصدار مكتبة التراث الأسبانى التى كان يرأس تحريرها بمساعدة لويس مونتوتو واليخاندروا غويتشوت ، وقد صدر منها ١١ مجلدا ، الى ان توقفت عام ١٨٨٦ .

كان أكثر نشاط ماتشادو يركز فى اشبيليه ، لكنه انتقل بعد ذلك الى مدريد عندما عرضت عليه مؤسسة التعليم الحر ان يتولى تدريس مادة الفولكلور ، الا أنه لم يمارس هذه الوظيفة مطلقا ، لكنه تعاون مع هذه المؤسسة بشكل نشط . فنشر فى دورياتها عدة بحوث عن موضوعات فولكلورية ، وبعد ذلك اتسع النشاط الذى كان يمارسه ماتشادو الى رقعة كبيرة ، ولكن عند وفاة ماتشادو عام ١٨٩٣ ضاعت بحوث عديدة له فى مدريد .

أبرز السمات التى تجمع كل هذه الجمعيات هو نشاطها فى وضع أسس جمع المواد الفولكلورية . وأبرز هذه البرامج : ما نشره ماتشادو عام ١٨٨٣ فى مجلة « البالون "El Golobo" بعنوان (برنامج جمع مواد عن الشعب القشتالى) أو برنامج نونييث دى آرثى رئيس جمعية الفولكلور القشتالى ، الذى أرسله الى القسس الأطباء والمدرسين ، أو الذى نشره عام ١٨٨٤ فى اوفييدو بعنوان « مشروع استجواب للمعرفة الشعبية للفولكلور الأستورى » أو استجواب الفولكلور الجيليقى . الذى نشره فى مدريد عام ١٨٨٥ (١٦) .

(10) Guichot, p. 236. (١٠)

(11) Guichot, p. 236. (١١)

(12) Guichot, pp. 184-185. (١٢)

(13) Telesforo de Aranzadi y Luis de Hoyos, Etnografia. Sus bases, sus métodos y aplicaciones a Espana, Madrid, Biblioteca Co- rona, 1917, pp. 35-36. (١٣)

(14) Con motivo del centenario de su creacion la Editorial «Tres catorce diecisiete» de Madrid ha hecho una reimpresion de ella, en 1981, con un estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo, XLV + 523 pp. (١٤)

(15) En el segundo tomo de esta colecion se publico el unico trabajo conocido que existe sovre el folklore de Madrid. Eugenio de Ola- varria y Huarte, El folklore de Madrid, pp. 5-100. (١٥)

(16) Carmelo Lison Tolosana, Antropolo- gia social de Espana, Madrid, Siglo XXI 1971, p. 148. Todos estos cuestionarios se recogen en la obra de Guichot citada anteriormente. (١٦)

رغم ان النشاط أصبح محدودا الا انه ظل حيا ، ويجدر الاشارة الى النشاط المتواصل لمؤسسة التعليم الحر فى دراسة التراث والعادات الشعبية التى ضمنتها مناهجها الدراسية للمرحلة المتوسطة ، وذلك عن طريق رحلات الى القرى المجاورة ، يجمع الطلاب خلالها المواد الفولكلورية بمساعدة « مشروع الأسئلة » ويجب ان نضع فى الاعتبار ان أعضاء المؤسسة كانوا يريدون استعادة الشخصية الوطنية التاريخية ، حيث كانت تسيطر عليهم النزعة المثالية والرومانتيكية الألمانية ، التى نشرتها مدرسة « الفوضوية "Kausista

فى عامى ١٩٠١ و ١٩٠٢ قام نادى كتاب مدريد Ateneo بعمل تاريخى يعد من أكثر الأعمال طموحا فى شبه الجزيرة الايبيرية ، ويعود الجزء الأكبر من المواد المعروضة حاليا فى المتحف الوطنى الاثنولوجى الى ما تم جمعه فى هذه الحملة ، وذلك لجمع العادات الشعبية الاسبانية منذ الميلاد والزواج حتى الموت • يعد هذا المشروع من أكثر المشروعات اكتمالا حتى ذلك الوقت ، فقد تم ارسال المبعوثين الى جميع أنحاء أسبانيا ، وتم مسح ٢٧٣ قرية أسبانية •

ولا يمكننا ان ننسى العمل الذى قام به فقيه القانون « خواكين كوستا » وكثير من معاونيه الذين بحثوا فى بداية هذا القرن موضوعات الاقتصاد الشعبى والقانون العرفى فى كل أسبانيا • وقد كتب خواكين كوستا الكثير حول التراث الشفاهى ، الفولكلور الخ ••• وتبادل بعض الرسائل مع انطونيو ماتشادو حول هذه الموضوعات ، وكذلك مع عدد آخر من الفولكلوريين الأوربيين مثل فيستر Webster وبيترى Pitrê وليتى دى فاسكونثيلوس Leite de Vasconcelos وبراغا Braga الخ •

فى السنوات الأولى من هذا القرن كانت بحوث اثنين من الباحثين من أهم الأعمال فى هذا المجال وهما تيليسفورو دى ارانثادى Telesforo de Aranzadi ولويس دى اويوس Luis de Hoyos الذين نشرا معا أول أطلس تاريخى لبلدنا (أسبانيا) عام ١٩١٧ • ويمكننا ان نبرز أهم أعمال الأول دراسته حول العربة "elcarro chillon" ودراساته عن الثقافة الشعبية فى بلاد الباسك والفولكلور القطالونى • والثانى قام بعمل جليل لصالح الدراسات الفولكلورية خلال عمله كأستاذ بمدرسة المعلمين ، وأشرف على عدد كبير من البحوث الفولكلورية ولكن مع الأسف فان أكثر هذه الدراسات لم تنشر • وأخيرا أمكن انشاء متحف عام ١٩٣٤ لجمع الفنون والعادات والتقاليد لشعوب أسبانيا المختلفة ، كالمتحف الذى طالب باقامته انطونيو ماتشادو عام ١٨٨٥ ، ثم مطالبة ايوخينيو فرانكوفسكى عام ١٩٢٠ بانشاء متحف أثنولوجى ، يضم الثقافة المادية لشعوب أسبانيا بالاضافة الى مركز متخصص فى البحوث التاريخية ، وعرض أيضا ، ان يكون المتحف والمركز على اتصال دائم بالمتاحف الاقليمية التى تنشأ لنفس الغرض (١٧) •

ما بين عامى ١٩١٥ و ١٩٢٠ نشأت جمعيات ذات صبغة علمية ، كرست جهودها لدراسة موضوعات أخرى ، ففى نوفمبر ١٩١٥ نشأت فى برشلونة جمعية Arxiu d'Etnografia i folklore de Catalunya الاثنوجرافيا القطالونى والتى لعب فيها كل من « توماس كربرا وخوسيه ماريا باتستا اى روكا وتليسفورو دى ارانثادى » دورا هاما ، وكانت مهمة هذه الجمعية هى جمع وتنظيم المظاهر الغيبية والشعبية القائمة والتاريخية ، واعادة ربط الروح الأخلاقية للشعب القطالونى بالشعوب الايبيرية الأخرى (١٨) وكان ضمن نشاطاتها جميع الاحصائيات الشبيهة بالتى جمعها نادى مدريد فى (عامى ١٩٠١ و ١٩٠٢ ، وان كانت قد اهتمت بالمنطقة القطالونية ، وتم جمع المواد التى تكون بها متحفها الخاص ، بالاضافة الى ان باتستا نشر « مشروع الأثنولوجيا القطالونية » فى عام ١٩٢٢

---

(١٧) (17) Eugene Frankowski, «Las necesida- des más urgentes de las ciencias antropologi- cas en Espana», en Boletin de la Real Sociedad Espanola de Historia Naturat, vol. XX, 1920, pp. 117-122.

(١٨) Guichot, p. 223.

اندمجت الجمعية فى جمعية تكونت حديثا تحت تحت اسم « الجمعيــة القطالونيــة للانثولـوجيا والانثربولوجيا ودراسات انسان ما قبل التاريخ» والتى تم حلها عام ١٩٢٦ ٠

فى بلاد الباسك أيضا ، برز الاهتمام بدراسة الثقافة الشــعبية ، وتكونت جمعية الدراســات الباسكية عام ١٩١٩ التى نظمت لجنة للعادات الشعبية التى وضعت عددا من الأوراق لجمع هذا النوع من المواد ، أبرزها ما دار حول الزواج ، واســتخدم نادى مدريد والجمعيــة القطــالونية كمثال ٠

خوسيه ميجيل دى باراندياران (١٩) ـ الذى ما زال على قيد الحياة ـ تعاون بشكل نشط مع جمعية الدراسات الباسكية ، ونشر فيها سلسلة من الأوراق والدراسات المنفصلة ، تضم أسئلة تطالب القراء بجمع التراث والعادات ٠ لكن فى عام ١٩٢١ نشأت فى « فيتوريا » جمعية الفولكلور الباسـكى ـ ايوسـكو « التى كانت تهدف الى « ضمان نجاح المشروعات السابقة ودراسة الثقافة الشعبية الباسكية » (٢٠) ٠

وأصــدرت الجمعية نشرة ســنوية للتعريف بنتائج الأسئلة التى كانت توزع على الأعضــاء والتى نشــير الى أهمهــا : « المعتقدات والطقوس الجنائزية » الذى تأثر أيضا بمشروع نادى مدريد ، ونشرت الجمعية النتائج المحصلة فى المجلد السنوى الثالث (١٩٢٣) ثم « مشروع أسئلة حول البحث الاثنوجرافى حــول الحيــاة الشعبية » الذى نشر فى كتاب منفصل ، فضـــلا عن نشره فى المجلد السنوى الرابع عشر (١٩٣٤) والذى أعيد طبعه بعد ذلك بعدة سنوات ، مع بعض التعديلات التى أجرتها الجمعية (جمعية أرانشادى) عام ١٩٦٣ ، وما زال المجلد السنوى يصدر فى الوقت الحالى بعد انقطاع دام عدة سنوات ٠

فى عام ١٩٢١ قامت فى مــدريد « الجمعيــة الأسبانية للانثروبولوجيا والاثنولوجيا وانســـان ما قبل التاريخ » وللأسف لم تهتم هذه الجمعية اهتماما كافيا بالدراسات الفولكلورية ، رغم أهمية النشرات التى تصــدرهــا ٠ والتى نشــر فيهــا « لويس دى أويوس » عدة مشروعات لجمع الفنون والعــادات والتقاليــد مثل : « أسئلة أســاسية لدراسة الملابس المحلية » أو « الأدوات الطبيعية والبدائية للانتقال فى مختلف الأقاليم الأسبانية » ونشر بحوثا أخرى فى المجلد الأول الذى أصدره « متحف الشــعب الأســبانى » (١٩٣٥) و « دراسة حول التغذية الشعبية والاقليمية فى اسبانيا » و « دراسة الأعياد الشعبية والاقليمية فى أسبانيا » ٠

ونلاحظ ان المســيرة التاريخية للدراســات الشعبية ، كانت ترى فى « مشروع الأســئلة » قاسما مشتركا بين جميع الجمعيات والأشخاص الذين وجهوا اهتمــامهم الى دراســة العــادات والتقاليد والفنون الشعبية ، لكن هذا لم يحدث فى أسبانيــا فقط ، بل تكرر فى الدول التى اهتمت بالدراسات الفولكلورية ، مثل « جمعية فان جنيب "Van Gennep" الفرنسية التى نشرت فى مجلد الفولكلور الســنوى (١٩٣٧) عددا كبيرا من الأسئلة التى طبقت فى فرنســا فى عصور مختلفة وشملت مختلف المظاهر ٠ ونشير هنا أيضا الى المجلد السنوى «الفولكلور الأندلسى» الذى نشر العديد من الأبحاث للفولكلورى الفرنسى سبيلوت "Sebillot"

ولا يمكن تجاهل مجموعة كبيرة من المطبوعات التى تنــاول هــذا الفرع من المعرفــة ، ولكن لا نستطيع ان نذكر هنا جميع هذه المطبوعات ، حيث يعنى ذلك اننا سنضع قائمة لا تنتهى

(١٩) (1) En le numero 17 de la Revista Eth- nica, 1981, que est/ dedicada a la antropologia vasca, hay dos articulos que hacen referencia al desarrollo historico de esta ciencio en el Pais Vasco : Joxemartin Apalategui «Intro- duccion a la historia critica de la produccion oral popular vasca», pp. 5-47, y Jesùs Azcona, "Notas para una historia de la Antropologia vasca : Telesforo de Arazadi y Josē Miguel de Barandiaran», pp. 65-84.

(٢٠) (20) Guichot, p. 228.

شهدت السنوات الأربعون الأخيرة ، اهتماما كبيرا ، شاركت فيه مؤسسات مختلفة وبشكل خاص عبر (مجلة اللهجات والتراث الشعبى) التى يصدرها المجلس الأعلى للبحوث العلمية ، وعدد من المعاهد الدراسية الاقليمية .

يجدر الاشارة الى ان هذه المسيرة الطويلة ركزت على جمع المعلومات وتدوينها تاريخيا دون أن تهتم بالتنظير ، بالاضافة الى ان دراسة الفنون والعادات والتراث الشعبى باعتبارها ناتجة عن الماضى ، واحيانا عدم الاهتمام بوضعها فى سياق مدلولها : ثقافة الجماعة التى انتجتها .

فى الوقت الحالى ، تعتبر الانثروبولوجيا هذه الموضوعات كشىء حى ، يتعلق بالحاضر ، ويشكل جزءا من شخصية جماعة بعينها ، ودراستها يجب ان تعتمد على مبدأ الدراسة الكلية للثقافة ، مع الأخذ فى الاعتبار المؤثرات الاقتصادية ، والمناخية ، والسياق الاجتماعى والثقافى الذى يشكل جزء منها ، ومعناها الرمزى ، والتمييز الجمعى ، الخ ... مع دراسة المتغيرات والتحديثات المنتجة ، وأخذ الشكل العام العادى الذى يمكن تطبيقه فيما بعد .

فى بداية نشأة الدراسات الفولكلورية ، أخذ فى الاعتبار الاختلافات الثقافية القائمة بين مقاطعات الدولة الأسبانية ، كما يقول غيتشوت : « الانتباه الى الوضع العام والمعقد للاختلافات اللغوية ، العرقية ، النفسية للأقاليم الواقعة فى شبه الجزيرة الايبيرية والجزر الأسبانية . وما نفهمه بشكل شخصى كطريقة مناسبة لتدوين هذه المواد المختلفة الأصول ، عن طريق تنظيم أكبر قدر من المجتمعات فى المقاطعات والأماكن من أجل الوصول الى فهم كل شعب ومكانه الخاص » ، وبهذه الطريقة يمكن العمل بجد ونشاط ... (٢١) .

الانتماء القومى الذى برز حديثا أدى الى تقدم الدراسات الفولكلورية فى بلاد الباسك وقطالونيا ، ولنفس هذه الأسباب يحدث نفس الشىء اليوم ، وذلك بسبب الاختلافات القومية التى تشكل الدولة الأسبانية . مما يدفع الى الحرص على استعادة موروثها والبحث فى جذورها ودراسة كل أنواع الفنون والعادات والتقاليد الثقافية ، الذى كان الدافع وراء الاهتمام بجمع ليس فقط على مستوى المقاطعات (٢٢) والمحليات والمؤسسات . ففى برشلونة مثلا : المعهد القطالونى للانثروبولوجيا ينظم حلقة دراسية عن الثقافة الشعبية القطالونية ، فى الماضى تم تنظيمه فى « سايفوريكس Saiforex (تاراغونا) عام ١٩٨١ ، ثم حلقة دراسية عن أشكالية الثقافة الشعبية فى قطالونيا ، التى بدأت فى أكتوبر ١٩٨٣ وانتهت فى ابريل ١٩٨٤ .

هذا التيار الجديد لاستعادة الموروث الثقافى كوسيلة لتقوية الشخصية السياسية ، بدأ يمتد الى المحليات الأصغر حجما ، مما أدى الى اقامة متاحف محلية ، واحياء أعياد شعبية كثيرة .

ويجدر بنا ان نذكر هنا العمل الذى تقوم به وزارة الثقافة من أجل تدعيم هذه الدراسات عن طريق اللجنة العليا للانثروبولوجيا ، و « الجائزة الوطنية للفنون اليدوية » (جائزة ماركيز دى لوثويا "Marqués de Lozoya" وجوائز الصحافة والاذاعة والتليفزيون وجوائز التصوير الفوتوغرافى للأشغال اليدوية والعادات والتقاليد للشعوب الأسبانية .

---

(٢١) (21) Guichot, p. 204.

(٢٢) (22) En noviembre de 1980 la Diputacion Provincial de Madrir orgonizo las II Jornadas de Estudio sobre la Provincia de Madrid con el titulo Madrid en busca de su identidad cultural, llamando para ello a gran nûmero de antropologos culturales.

كسوة الكعبة الشريفة

ابراهيم حلمى

إبراهيم حلمى

قال الراوى فى سيرة الملك (سيف بن ذى يزن) : « ... وبعد أن أظهر الوزير (يثرب) ايمانه للملك صار عنده أعز من اخوانه ، وزادت مرتبته .. وأقبل الليل بالظلام ، وطلبت العين حظها من المنام ، وانصرف كل واحد منهم الى مضاربه والخيام ، فنام الملك فى فراشه ، وغرق فى منامه ، فرأى فى ليلة هاتفا يقول له : ياذا يزن بقى عليك حلاوة اسلامك وهو أن تكسو البيت الشريف ، فأنت فى بركته وبركة الطائفين به من مشارق الأرض الى مغاربها . فلما أفاق من منامه ولذيذ أحلامه طلب الوزير (يثرب) اليه . فلما حضر بين يديه قص القصة التى جرت عليه . فقال له الوزير : ياملك الزمان افعل ما أمرت به ، فأجابه الى ذلك ، وأمر بكسوة البيت خصفا (١) ، وولى النهار ، وأقبل الليل بالاعتكار ، ونام الملك ، فأتاه الهاتف وقال له : اكس البيت غير هذا . فلما أفاق أمر باحضار الوزير . فلما حضر قص عليه الرؤيا ، فقال له الوزير : يا ملك الزمان. أنت ملك الأرض فى طولها وعرضها وهذا لا يليق به ولا يليق بمقامك ، فأمر الملك بالحرير ، وأمر الصناع أن يشتغلوا فى الكسوة ، وكساه ، وأتم أمره . ثم نام تلك الليلة ، فأتاه الهاتف ثالث مرة ، وقال له : اكس البيت غير ذلك . فلما أفاق من منامه أمر باحضار الوزير ، وقص عليه ما رأى ، فقال له الوزير : ياملك الزمان افعل ما أمرت به ، فأمر بزركشة الكسوة بالخز والفضة والذهب ، ففعلوا ما أمر به الملك ، ورتب هذا على الملوك من بعده » (٢) .

هكذا استطاع الأدب الشعبى المصرى أن يرصد ظاهرة الاحتفاء بكسوة الكعبة الشريفة ، فى واحدة من أهم سير الشعبية العربية ، ألا وهى سيرة الملك (سيف بن ذى يزن) ، بل واستطاع كذلك أن يرصد ذلك التدرج الذى حدث لهذه الكسوة الشريفة وفق ما رأى فى أحد أشكال ابداعات تعبيراته الشعبية .

مشوار كسوة الكعبة الشريفة عبر التاريخ

لقد أجمع المؤرخون على أن (أسعد أبو كرب) ملك (حمير) هو أول من نال شرف أن يكسو الكعبة المشرفة . وقد كانت هذه الكسوة قبل الهجرة بنحو قرنين من الزمان (٣) .

ولم تكن تلك الكسوة على الصورة المعهودة فى أذهان جميع المسلمين ، وهى الصورة التى نراها الآن بلونها الأسود الفاحم وزركشتها المذهبة ، بل كانت من الخصف ، والمعافر ، والملاء ، والوصايل ، والعصب ، والمسوح ، والأنطاع ، والبرود (٤) .

وقد جعل هذا الملك الحميرى للكعبة الشريفة بابا ومفتاحا ، وفى ذلك الغرض يقول مفتخرا (٥) :

ورد الملك تبع وبنوه
ورثوهم جدودهم والجدودا
اذ حبينا من ظفار
ثم سرنا بها سيرا بعيدا
فاستبحنا بالخيل ملك قباذ
وابن اقلود جاءنا مصفودا
فكسونا البيت الذى حرم الله
ملاء معصبا وبرودا
وأقمنا به من الشهر عشرا
وجعلنا لبابه اقليدا

ولما بنت قريش الكعبة استرفد رجالها بناؤوها لكسوتها ، فعملوا لها كسا شتى من أنواع الثياب ، كلما جاءت كسوة طرحت على سابقتها، ولم تزل قريش تكسو الكعبة الشريفة ، حتى كان زمان (أبى ربيعة بن المغيرة المخزومى) ، وكان ثريا ، فقال : اكسوها من مالى عاما وقوموا بكسوتها عاما ، فسمى عدل قريش لذلك . واستمر الأمر على هذا حتى عهد النبى ــ صلى الله عليه وسلم ــ الذى كساها بالثياب اليمانية (٦) .

وأول عربية كست الكعبة فى الجاهلية هى (نبيلة بنت حباب) أم (العباس بن عبد المطلب) فقد كستها الحرير والديباج، وسبب ذلك أنها ضل عنها ابنها (خوار) أخو (العباس) ، ونذرت ان وجدته لتكسون الكعبة ، فلما وجدته وفت بنذرها (٧) .

أما فى الاسلام ، فبعد أن كساها النبى (ص) كساها (أبو بكر الصديق) ، و (عمر بن الخطاب) بالقماش المصرى المعروف باسم (القباطى) . وكان (عمر بن الخطاب) ينزع الكسوة القديمة كل سنة ويفرقها على الحجاج ، وتبعه فى ذلك (عثمان بن عفان) ، الى أن وجد شيئا منها على حائض ، فأمر بحفر حفرة ، وألقي فيها الكسوة القديمة ، وأهال التراب عليها خوفا من أن يلبسها جنب أو حائض ، فقالت له أم المؤمنين (عائشة بنت أبى بكر) : ان ثياب الكعبة اذا نزعت عنها لايضرها من لبسها من حائض ، ولكن بعها واجعل ثمنها فى سبيل الله تعالى وابن السبيل ، فكان ما أشارت به . (٨) وكساها (عبد الله بن عمر) ماكان يلف به بدنه من القباطى والحبرات والأنماط ، وكساها (معاوية بن أبى سفيان) ، فجعل كسوتها من الديباج يوم عاشوراء القباطى وفى اليوم التاسع والعشرين من رمضان ، وبذا كان (معاوية) أول من استن للكعبة كسوتين فى العام .

وفى عهدى (عبد الملك بن مروان) و (هشام بن عبد الملك) كسيت الكعبة بالديباج الخرسانى . وفى عام ١٦٠ هجرية حج الخليفة (المهدى العباسى) ، فشكا له سدنة الكعبة كثرة تراكم كساويها مما شكل ثقلا على جدرانها ، فأمر بتجريدها ، وأن لا يسدل عليها الا كسوة واحدة (٩) .

وكانت أول كسوة للكعبة الشريفة ترسل اليها من مصر فى عهد الدولة الفاطمية . فقد أمر الخليفة (المعز لدين الله) بعد فتحه مصر عام ٣٦٢ هجرية (٩٧٢ ميلادية) بعمل كسوة للكعبة الشريفة ، لكى ينافس خلفاء بغداد العباسيين . وكانت هذه الكسوة مربعة الشكل من ديباج أحمر ، وسعتها مائة وأربعة واربعون شبرا ، وكان فى حافتها اثنا عشر هلالا ذهبيا ، فى كل هلال أترجة ذهبية ، وفى كل منها

خمسون درة تشبه بيض الحمام في الكبر ، كما كان فيها الياقوت الأحمر والأصفر والأزرق. وقد نقش في حافتها الآيات التي وردت في الحج ، والآية ٩٥ من سورة آل عمران ، والآية ٣ من سورة براءة ، بحروف الزمرد الأخضر ، وزينت هذه الكتابة بالجواهر الثمينة . وكانت هذه الكسوة معطرة بالمسك (١٠) .

ولقد ألم بكسوة الكعبة الشريفة بعض التغيرات في الشكل والزخارف . واذا ماتصفحنا ماكتبه الرحالة الأندلسي (ابن جبير) في وصف كسوة الكعبة الشريفة عام ٥٧٨ هجرية ، على عهد الدولة الأيوبية ، في رحلاته الشهيرة ، فسنجده يصفها ثلاث مرات .

في المرة الأولى قال : « ... وظاهر الكعبة كلها ، من الأربعة جوانب ، مكسو بستور من الحرير الأخضر ، وسداها قطن ، وفي أعلاها رسم بالحرير الأحمر ، مكتوب فيه : « ان أول بيت وضع للناس للذى ببكة — الآية ، واسم الامام (الناصر لدين الله) في سعته قدر ثلاث أذرع يطيف بها كلها . قد شكل في هذه الستور من الصنعة الغريبة التي فيها اشكال محاريب رائقة ، ورسوم مقروءة مرسومة بذكر الله تعالى ، وبالدعاء للناصر العباسي المذكور الآمر باقامتها ، وكل ذلك لايخالف لونها . وعدد الستور من الجوانب الأربعة أربعة وثلاثون سترا » (١١) .

وفي المرة الثانية قال (ابن جبير) يصفها : « .. وكسوة الكعبة المقدسة من الحرير الأخضر حسبما ذكرناه ، وهي أربع وثلاثون شقة : في الصفح الذى بين الركن اليماني والشامي منها تسع ، وفي الصفح الذى يقابله بين الركن الأسود والعراقي تسع أيضا ، وفي الصفح بين العراقي والشامي ثماني ، وفي الصفح بين اليماني والأسود ثمان أيضا . قد وصلت كلها فجاءت كأنها ستر واحد يعم الأربعة جوانب » (١٢) .

وفي المرة الثالثة قال (ابن جبير) في وصفها : « .. وفي يوم السبت ، يوم النحر المذكور ، سيقت كسوة الكعبة المقدسة ، من محلة الأمير العراقي الى مكة : على أربعة جمال . تقدمها القاضي الجديد بكسوة الخليفة السوداوية ، والرايات على رأسه ، والطبول تهر وراءه .. فوضعت الكسوة في السطح المكرم أعلا الكعبة . فلما كان يوم الثلاثاء ، الثالث عشر من الشهر المبارك المذكور ، اشتغل (الشيبيون) — أى (بني شيبه) وهم رجال القبيلة المكلفون بسدانة الكعبة الشريفة — باسبالها خضراء يانعة تقيد الأبصار حسنا ، في أعلاها رسم أحمر واسع ، مكتوب فيه في الصفح الموجه الى المقام الكريم — حيث الباب المكرم — وهو وجهها المبارك ، بعد البسملة : (ان أول بيت وضع للناس) — الايه ، وفي سائر الصفحات اسم الخليفة والدعاء له ، وتحف بالرسم المذكور طرتان حمراوان بدوائر صغار بيض ، فيها رسم بخط رقيق يتضمن آيات من القرآن ، وذكر الخليفة أيضا ، فكملت كسوتها ، وشمرت أذيالها الكريمة ، صونا لها من أيدى الأعاجم وشدة اجتذابها ، وقوة تهافتها عليها وانكبابها ، فلاح للناظرين منها أجمل منظر ، كأنها عروس جليت في السندس الأخضر . أمتع الله بالنظر اليها كل مشتاق الى لقائها ، حريص على المثول بفنائها ، بمنه » (١٣) .

أما في عصر سلاطين المماليك فقد حظيت كسوة الكعبة الشريفة باهتمامهم

ويبدو انه كان هناك تنافس شديد لكسوة الكعبة الشريفة التي كانت ترسلها مصر لها . ففي (كتاب السلوك) نجد في أخبار عام ٦٨١ هجرية أن أمير (مكة) حلف للسلطان (المنصور قلاوون) يمين الولاء والطاعة له ولولده ، والتزامه بتعليق الكسوة المصرية دون غيرها في كل موسم » (١٤) .

وفي عام ٧٤٦ هجرية أوقف السلطان (الصالح اسماعيل بن قلاوون) ضيعة كاملة بالشرقية تسمى (بيسوس) ، وجعلها مرصدة على كسوة الكعبة الشريفة (١٥) . وقيل أن هذا الوقف كان على كسوة الكعبة وكسوة الحجرة النبوية والمنبر النبوى في كل خمس سنين مرة ، وأن الوقف شمل ثلاث قرى

هى : (بيسوس) و (سندبيس) و (أبى الغيط) من قرى القليوبية (١٦) ٠

وقد أرسل السلطان (الناصر حسن ابن قلاوون) كسوة لباطن الكعبة لا لظاهرها عام ٧٦١ هجرية ٠ كما أرسل السلطان (الأشرف برسباى) كسوة مصرية حمراء لباطن الكعبة أيضا (١٧) ٠

لقد وصف الرحالة العربى (ابن بطوطة) الكسوة المصرية للكعبة الشريفة ، فقال : « ٠٠ وفى يوم النحر بعثت كسوة الكعبة الشريفة من الركب المصرى الى البيت الكريم ، فوضعت على سطحه ٠ فلما كان اليوم الثالث بعد يوم النحر أخذ (الشيبيون) فى اسبالها على الكعبة الشريفة ٠ وهى كسوة سوداء حالكة من الحرير مبطنة بالكتان ، وفى أعلاها طراز مكتوب فيه بالبياض (جعل الله الكعبة البيت الحرام قياما للناس والشهر الحرام والهدى والقلائد ، ذلك لتعلموا أن الله يعلم ما فى السموات وما فى الأرض ، وأن الله بكل شئ عليم) « المائدة ـ ٩٧ » ٠ وفى سائر جهاتها طرز مكتوب بالبياض فيها آيات من القرآن ، وعليها نور لائح مشرق من سوادها ولما كسيت شمرت أذيالها صونا من أيدى الناس » (١٨) ٠

ولم تكن مصر ترسل كسوة للكعبة الشريفة وحسب ، بل كانت ترسل معها كسوة لمقام سيدنا (ابراهيم) ـ عليه السلام ـ وكسوة داخلية للحرم المدنى بالمدينة المنورة ، وكان كلما اعتلى عرش مصر ملك أو سلطان جديد ظل يرسل للكعبة الشريفة والحرم المدنى بكسوة داخلية من الحرير الأحمر لبيت الله الحرام ، وبكسوة خضراء للحجرة النبوية الشريفة ٠ وفى ذلك يقول (محمد لبيب البتانونى) : « لما استولت الدولة العثمانية على مصر اختصت بكسوة الحجرة النبوية الشريفة وكسوة البيت من الداخل ، واختصت مصر بكسوة الكعبة الخارجية » (١٩) ٠

غير أن (عبد الرحمن الجبرتى) يخبرنا بأن الدولة العثمانية عملت كسوة خارجية للكعبة الشريفة ، ففى أحداث يوم الاثنين سابع عشرة من شهر جمادى الآخر سنة ١٢١٦ هجرية أرخ قائلا : « ٠٠ وورد الخبر بوصول كسوة للكعبة من حضرة السلطان ، فلما كان يوم الأربعاء حضر واحد أفندى وآخرون وصحبتهم الكسوة ، فنادوا بمرورها فى صبحها يوم الخميس ٠ فلما أصبح يوم الخميس المذكور ركب الأعيان والمشايخ والأشاير و (عثمان كتخدا) أمير الحج ، وجمع من الجاويشية والعساكر والقاضى ونقيب الأشراف وأعيان الفقهاء وذهبوا الى بولاق ، وأحضروها وهم أمامها ، وفردوا قطع الحزام المصنوع من المخيش [نوع من الخيوط الذهبيه أو الفضية المسحوبة من الذهب أو الفضة لتكون فى سمك الخيط العادى] ثلاث قطع ، والخمسة مطوية ، وكذلك البرقع ومقام ابراهيم ، كل ذلك مصنوع بالمخيش العال ، والكتابة غليظة مجوفة متقنة ، وباقى الكسوة فى سحاحيرعلى الجمال ، وعليها أغطية جوخ أخضر ، ففرح الناس بذلك ، وكان يوما مشهودا ٠ وأخبر من حضر أنه عندما وصل الخبر بفتح مصر ، أمر حضرة السلطان بعملها، فصنعت فى ثلاثين يوما ، وعند فراغها أمرهم بالسير بها ليلا ، وكان الريح مخالفا ، فعندما حلوا المراسى اعتدل الريح بمشيئة الله تعالى ، وحضروا الى الأسكندرية فى أحد عشر يوما » (٢٠) ٠

ولم يكن الاهتمام بكسوة الكعبة الشريفة الا ستار تتدثر فيه الأطماع الاستعمارية الفرنسية وقت مجئ حملتها على مصر بقيادة (نابليون بونابرت) فى القرن الثامن عشر ٠

ففى أحداث شهر رمضان سنة ١٢١٥ هجرية قال (الجبرتى) انه قد « وقع السؤال والفحص عن كسوة الكعبة التى صنعت على يد (مصطفى أغا) كتخدا الباشا ، وكملت بمباشرة حضرة صاحبنا العمدة الفاضل الأريب الناظم الناثر السيد (اسماعيل) الشهير (بالخشاب) ، ووضعت فى مكانها المعتاد بالمسجد الحسينى ، وأهمل أمرها الى حد تاريخه ٠ وربما تلف بعضها من رطوبة

المكان وخرير السقف من المطر ، فقال الوكيل: ان سارى عسكر قصــده التوجه بصحبتكم يوم الخميس قبل الظهر بنصف ســاعة الى المسجد الحسينى ويكشف عنها ، فان وجد بها خللا أصلحه ، ثم يعيــدها كما كانت ، وبعـد ذلك يشرع فى ارسالها الى مكانها بمكة وتكسى بها الكعبة على اسم المشيخة الفرنســاوية ، فقالوا له : شــأنكم وماتريدون وقرىء فى المجلس فرمانات بمضـــمون ذلك » (٢١) .
ولم يستطع أحـد من المشــايخ أن يفتح فمه بكلمة أمام مداهنة (المشيخــة الفرنساوية) .. التى أرادت أن تكســو كعبة الاســلام المقدسة باسمها ، بعد أن جاســت خلال وداست دماء وعظام الآلاف من المسلمين .. !!

وقد ظلت مصر ترسل كل عام كسوة جديدة للكعبة الشريفة فى عصر (محمد على) ، حيث قد ألزم فرمان تولية (محمد على) حاكما على مصر أن تقوم الخزينة المصرية بالقيام بالنفقــات الســنوية التى تقوم بهــا عــادة للحرمين الشريفين (٢٢) .

واستمر ارسال (مصر) لكســوة الكعبة الشريفة بعد عصر (محمد على) حتى توقف ارسالها فى عام ١٩٦١ .

ومن واقع وثيقة اشــهاد هذه الكسوة المصرية الأخيرة ، التى ما زالت تحتفظ بها الى الآن دار الكسوة بالخرنفش ، نستطيع أن نقف على تفاصيلها . وقد جاءت وثيقة هذا الاشهاد على النحو الآتى :

بسم الله الرحمن الرحيم

اشهاد تسليم الكسوة الشريفة لعـام ١٣٨٠ هجرية

فى يوم الخميس ٢٦ ذى القعدة سنة ١٣٨٠ هجرية الموافق ١١ مايو سنة ١٩٦١ ميلادية فى الساعة الواحدة والنصف مساء بمكتب السيد وزير الأوقاف بديوان الوزارة . لدينـا نحن أحمد هريدى مفتى الجمهورية العربية المتحدة (الاقليم الجنوبى) بالنيابة ومعنا الســيد / محمد ابراهيم صــالح رئيس دار الكســوة الشريفة ، وأخبر بأن الكسوة الشريفة فى هذا العام لبيت الله الحرام كما يلى :

١ ـ ثمانيــة أحزمة وأربعــة كردشــيات مزركشــة جميعها بالمخيش الفضــة الأبيض والمخيش الفضــة الملبس بالذهب البندقى على حرير أطلس أســود وأخضر ، وهذه الأحزمة وما يتبعها من رنوكه عددها اربعة ، وكذلك الكردشيات سالفة الذكر مركبــة جميعها على احمال من الحرير الأسود الكمخ المكتوب بالدالة المعروفة ، وهذه الأحمال الثمانية مبطنة بالبفته البيضاء ، وعروضها متماسكة بواســطة اشرطه من النوار القطن الأبيض ، وتتكون هذه الاحمال من اثنين وخمسين ثوبا من قماش الكمخ المذكور يحتوى كل ثــوب على ٨٠ س و ١٤ متـر اربعة عشر مترا وثمانين سنتيمترا طوليــا بعرض ٠ر٩٣ متر ثلاثة وتسعين سنتيمترا .

٢ ـ ســتارة باب بيت الله الحرام المعبر عنها بالبرقع ، وهى مزركشة أيضا بالمخيش سالف الذكر بنوعية على حرير أطلس اســود وأخضر وأحمر ومبطنة بالبفتة البيضــاء ومبطنــة كذلك بالأطلس الحرير الأصفر ، وبهــا ثلاثة شرابات كبيرة من الحرير الأســود والقصب والمخيش والكنتير وستة أزرار فضة مطلية بالذهب واثنــا عشرة شرابة صغيرة من القطن الهندى الأحمر والقصب والكنتير الفضة الأبيض والأصفر والمخيش العقــادى الأصفر ، واثنتــا عشرة شمسية مزركشــة على الحرير الأحمر بالمخيش الفضــة بنوعيــة ومبطنة بالأطلس الاحمر ، والستارة المذكورة مكونة من أربعة أجزاء متصلة ببعضــها ، وهى العتبــة والطراز والقائمــان الكبير والصغير .

٣ ـ ستارة باب سطح بيت الله الحرام وهو المعروف بباب التوبة داخل البيت الحرام ، وهى من الحرير الأطلس الأســود والأخضر والأحمر ومزركشة بالمخيش بنوعيــه ومبطنة بالبفتة البيضاء والنوار القطن وكذلك الأطلس الحرير الأصفر .

بسم الله الرحمن الرحيم

اشهاد تسليم الكسوة الشريفة لعام ١٣٨٠ هجرية

في يوم الخميس ٢٦ ذي القعدة سنة ١٣٨٠ هجرية الموافق ١١ مايو سنة ١٩٦١ ميلادية في [illegible] الواحدة والدقيقة [illegible] مساء بمكتب السيد وزير الأوقاف بديوان الوزارة . لدينا نحن أحمد [illegible] مفتي الجمهورية العربية المتحدة (الإقليم الجنوبي) بالنيابة وبحضور السيد / [illegible] عبد [illegible] القاضي - وكيل وزارة الأوقاف حضر السيد / محمد [illegible] صالح [illegible] الكسوة الشريفة وأخبر بأن الكسوة الشريفة من هذا العام لبيت الله الحرام هي ما يلي :

١ - ثمانية أحزمة وأربعة كردشيات مزركشة جميعها بالخيش الفضة الأبيض والخيش الفضة الملبس بالذهب البندقي على حرير أطلس أسود وأخضر وهذه الأحزمة وما يتبعها من [illegible] عددها أربعة وكذلك الكردشيات سالفة الذكر مركبة جميعها على ثمانية أحمال من الحرير الأسود المنسوج المكتوب بالحالة المعروفة ، وهذه الأحمال الثمانية مبطنة بالبفتة البيضاء ومشدود متماسكة بواسطة أشرطة من البوار القطن الأبيض ، وتتكون هذه الأحمال من اثنين وخمسين ثوبا من قماش النسج المذكور ، يحتوي كل ثوب على ٨٠ x ١٤٠ ألفه عشرة فدا [illegible] سنتيمترا طوليا بعرض ٩٤ [illegible] وتسعين سنتيمترا .

٢ - ستارة باب بيت الله الحرام المعبر عنها بالبرقع وهي مزركشة أيضا بالخيش سالف الذكر نوعيا على حرير أطلس أسود وأخضر وأحمر ومبطنة بالبفتة البيضاء ومبطنة كذلك بالأطلس الحرير الأصفر وبها ثلاثة شرابات كبيرة من الحرير الأسود والقصب والخيش والأكتير وستة أزرار فضة مطلية بالذهب واثنا عشرة شرابة صغيرة من القطن الهندي الأحمر والقصب والكنتير الفضة الأبيض والأصفر والخيش العقادي الأصفر ، واثنتا عشرة [illegible] مزركشة على الحرير الأحمر بالخيش الفضة نوعيا ومبطنة بالأطلس الأحمر كوريشة الستارة المذكورة مكونة من أربعة أجزاء متصلة ببعضها وهي العتبة والطراز والقائمان الكبير والصغير .

٣ - ستارة باب سطح بيت الله الحرام وهو المعروف بباب التوبة داخل البيت الحرام وهي من الحرير الأطلس الأسود والأخضر والأحمر ومزركشة بالخيش نوعيا ومبطنة بالبفتة البيضاء والبوار القطنية وكذلك بالأطلس الحرير الأصفر .

٤ - كيس مفتاح الكعبة المشرفة وهو من الأطلس الأخضر الحرير ومزركش بالخيش الفضة المذكور نوعيا وله شرابات من القصب الفضة الأصفر والخيش العقادي والكنتير [illegible] الأصفر ، وزيادة أحبال قطن مجدولة تعرف بالجبال [illegible] تعرف بالمصافير ، وهذه الأحبال لتعليق الكسوة الشريفة على الكعبة المطهرة ، واقتات من [illegible] الطبيعي الأسود المغزول لإصلاح ما يلزم من الكسوة الشريفة خلال العام ، [illegible] الخيش [illegible] المركبة [illegible] قطع الكسوة الشريفة جميعها ٣٦٩٥٩ [illegible] وتسعمائة وتسعة وخمسين مثقالا من الفضة النقية [illegible] [illegible] جميع هذه الأحمال والزركشات والأحبال والحرير المغزول [illegible]

صورة رقم (١) اشهاد آخر كسوة للكعبة الشريفة ارسلتها مصر عام ١٩٦١

ومعطر بقدر من النحاس برونزا ماء ورد زنته مائة رطل لغسل بيت الله الحرام حسب المعتاد .

وقد قرر السيد المقدم عبد الرحيم حلمي الزغبي مدير مكتب الأزهر بوزارة الأوقاف وكيل
المنتدب في حج هذا العام لتسليم الكسوة الشريفة بالأقطار الحجازية والحاضر بالمجلس
أنه تسلم الكسوة الشريفة بعددها وأوصافها المذكورة لتسليمها للسادة مندوبي
المملكة العربية السعودية بمكة المكرمة وهم مدير الأوقاف العام ومدير الحرم الشريف
وسادن الكعبة المعظمة أسوة بما اتبع في العام الماضي .

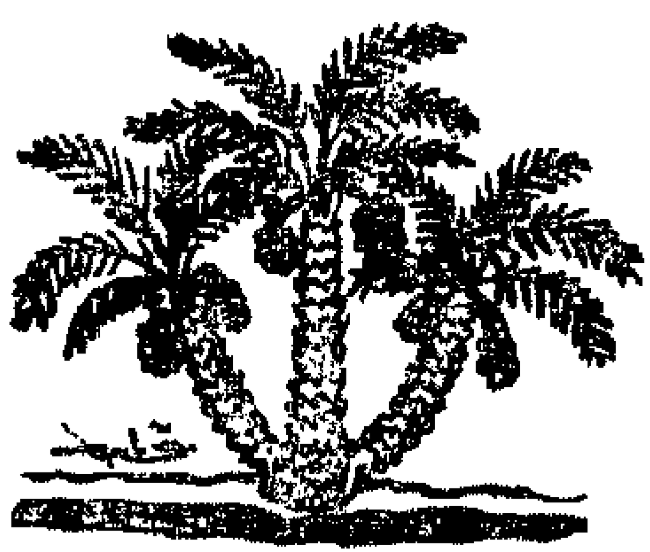
صدر ذلك بحضور كل من السادة الأستاذ حسن عباس زكي وزير الاقتصاد ورئيس
بعثة الحج في هذا العام والأستاذ أحمد عبد الله طعيمة وزير الأوقاف والمهندس إبراهيم
محمد عسكر وكيل وزارة الأوقاف والمهندس علي زاهر الوكيل المساعد لوزارة الأوقاف
والأستاذ عبد المنعم مضرب عبد الله سكرتير عام وزارة الأوقاف والأستاذ محمد فريد الجندي
مدير قسم الإدارة والأستاذ عبد العزيز عابد الجد مدير مكتب وزير الأوقاف والأستاذ
محمود عمار مدير مكتب وزير الاقتصاد وسكرتير عام البعثة . وقد تليت هذه الحجة
ووقع عليها من الحاضرين

مفتي السادة

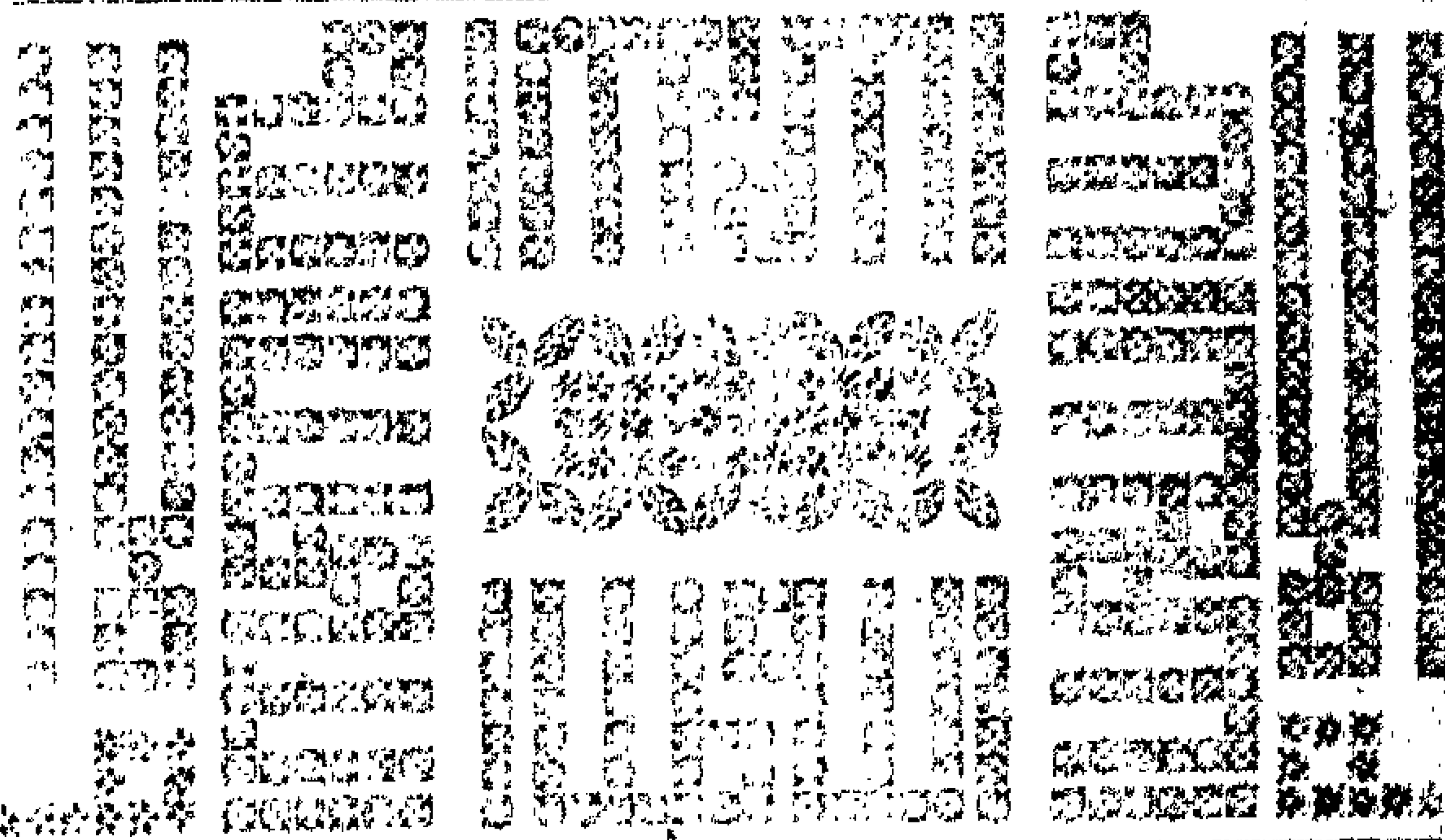
سكرتير الأستاذ



صورة رقم (٢) تابع لاشهاد آخر كسوة للكعبة







حجة شرعية خالية عن وضع مبلغ

ثمنها عشرة غروش

١٠

يحيى عبد الرحمن ... القاضي بمصر المحروسة عفي عنه

بمجلس محكمة مصر الكبرى الشرعية في يوم الاثنين عاشر القعدة سنة اثنتين
وعشرين وثلاثمائة والف الموافق لسادس عشر يناير سنة خمس وتسعمائة والف
لدى حضرة الفاضل الهمام الشيخ بكري محمد عاشور الصدفي احد اعضاء المحكمة
العليا بمحكمة مصر المأذون له من قبل فضيلة مولانا افندي قاضي مصر
حالا بسماع ما يأتي ذكره فيه وبحضور السيد محمد عبد العزيز الدرعي ومحمد افندي
مصطفى كلاهما من كتاب المحكمة بالمجلس الشرعي المنعقد بمسجد سيدنا ومولانا
الامام الاعظم ابي عبد الله الحسين رضي الله تعالى عنه الكائن بمحروسة

صورة رقم (٣) الحجة الشرعية لكسوة الكعبة الشريفة عام ١٩٠٥ ميلادية

[illegible] مع الجمالية [illegible] وبات [illegible] امين الشريف
[illegible] الأكبر بالمباشر القائمة بقسم [illegible] علي ابن حسن ابن سعيد
[illegible] محمد [illegible] القاضي [illegible] وامين الصرة الشريفة بالحج
[illegible] يقسم [illegible] محمد بن حسن [illegible] على نفسه الحاج محمد
[illegible] السائر بالحج [illegible] بقسم الجمالية [illegible] مصطفى [illegible]
[illegible] الشرعي [illegible] الاوصاف المعتبرة شرعا انه استلم ووصل اليه
[illegible] الفاضل عبد الله بك قائمقام [illegible] السائر
[illegible] الحج بقسم الخليفة محل [illegible] ابن [illegible]
[illegible] محمد بن عبد الله بك قائمقام والشهود
[illegible] اسما ونسبا واتصافهما بالاوصاف الشرعية
[illegible] من [illegible] كسوة بيت الله الحرام المشتملة على تمام اجزائه والبيعة
[illegible] على [illegible] الثمانية [illegible] الثمانية
[illegible] المذكورات بالحيش الابيض والاصفر المطلي
[illegible] الحرير الاخضر المطلي بالبندقي
بالبندقي الذهب على الحرير الاسود والاطلس الحرير
[illegible] الثمانية [illegible] الموعود
[illegible] ١٩ [illegible] اسود [illegible] بالفضة البيضاء
[illegible] بالحرير [illegible] الامام [illegible] ستان [illegible] القطني
[illegible] على الاسود والاطلس
[illegible] البندقي [illegible]
[illegible] بالفضة البيضاء [illegible] القطني والاطلس الحرير
[illegible] وقصب وكشمير وحيش و [illegible]
[illegible] اسود [illegible] وقصب
[illegible] الصغيرة [illegible] شمع صغيرة
[illegible] وكشمير واثناعشر [illegible]

صورة رقم (٤) تابع للوثيقة السابقة

على الحرير الاحمر وسقف مقام سيدنا ومولانا ابراهيم الخليل الرحمن عليه
وعلى نبينا افضل الصلاة واتم التسليم المبطنة بالبفتة الابيض المزركشة
بالمخيش الابيض الاصفر المطلي بالبندقي الاحمر على الحرير الاسود والاطلس
الحرير الاخضر الاحمر وبها اربعة شراريب حرير اسود وقصب وكنتير ومخيش
وعشر شمسات مزركشة بالمخيش الابيض الاصفر المطلي بالبندقي الاحمر
على الحرير الاحمر وعشر شراريب صغيرة قطن مصبوغ احمر وقصب وحمية
الازرار قصبة مطلية بالبندقي الاحمر بها سحق قطن شبكة بقيطان قطن
وازرار شراريب من قطن هندي احمر واصفر بخرز وكيس مفتاح باب بيت
الله الحرام المزركش بالمخيش الاصفر المطلي بالبندقي الاحمر على الاطلس
الحرير الاخضر به مرتبة ملونة وكنتير ابيض مبطن بالاطلس الحرير الاحمر
به شراريبان قصب وكنتير وقيطان قصب وستارة باب سطح بيت
الله الحرام المعروف بباب التوبة داخل بيت الله الحرام المزركشة بالمخيش
الابيض والاصفر المطلي بالبندقي الاحمر على الحرير الاسود والاطلس الاخضر
والاحمر المبطنة بالبفتة الابيض والتوار القطن والاطلس الحرير الاخضر بها
برق وستارة باب مقصورة سيدنا ومولانا ابراهيم الخليل المشار اليه
المزركشة بالمخيش الابيض والاصفر على الحرير الاسود والاخضر والاحمر بها
حب ازرار قصبة مطلية بالبندقي الاحمر وعشر شمسات مزركشة
بالمخيش الابيض والاصفر على الاطلس الحرير الاحمر بها عشر شراريب
صغيرة قطن هندي احمر وقصب المبطنة بالبفتة الابيض والاطلس الحرير
الاخضر وثلاثة محاديل قطن احتياج تعليق الكسوة الشريفة على بيت
الله الحرام واحدى وأربعين شمعة قطن محدول احتياج تعليق
وقمقمتان من النحاس مغطاتين مملوئتين بماء الورد الباشي احتياج

صورة رقم (٥) تابع للوثيقة السابقة

عن بيت الله الحرام حسب المعتاد اسلامها تاما شرعيا حسب اعتراف
المشهد المذكور بذلك لوقوعه تاريخه بهذا المجلس بحضور الشاهدين الموقعين ادناه
وعلى المشهد المذكور الخروج من عهدة ذلك وتسليمه لمن له ولاية تسليم ذلك
عنه الشرعية حسب المعتاد في ذلك صادر ذلك بحضور من ذكر ادناه
في [illegible] الموافق سابع عشر [illegible] كلمة (وعينا) الموضوع [illegible]
[illegible] التاسعة [illegible] الثانية [illegible] قبل [illegible]
[illegible]



[illegible]

سجل في السجل [illegible] ١٧ [illegible] ١٩٠٥ [illegible]
٢٤ ٧٨
[illegible]

صورة رقم (٦) تابع للوثيقة السابقة

٤ ـ كيس مفتاح الكعبة المشرفة وهو من الأطلس الأخضر الحرير ومزركش بالمخيش الفضة المذكور بنوعيه وله شرابتان من القصب الفضة الأصفر والمخيش العقادى والكنتير الفضة الاصفر ، وثلاثة أحبال قطن مجدولة تعرف بالمجاديل وواحد وأربعون حبلا من القطن تعرف بالعصافير ، وهذه الأحبال لتعليق الكسوة الشريفة خلال العام ، ويبلغ مقدار المخيش بنوعيه المزركشة به قطع الكسوة الشريفة جميعها ١٢٩٥٩ ـ اثنا عشر ألفا وتسعماية وتسعة وخمسين مثقالا من الفضة النقية وما يخالطها من الذهب البندقى .

وجميع هذه الأحمال والمزركشات والأحبال والحرير المفتول داخل خمسة صناديق خشب ، ومعها قدران من النحاس بهما ماء ورد زنته مائة رطل لغسل بيت الله الحرام حسب المعتاد. وقد قرر السيد المقدم عبد الرحمن حلمى الزغبى مدير الأمن بوزارة الأوقاف وهو المنتدب فى حج هذا العام لتسليم الكسوة الشريفة بالأقطار الحجازية والحاضر بالمجلس أنه تسلم الكسوة الشريفة بعددها وأوصافها المذكورة لتسليمها للسادة مندوبى المملكة العربية السعودية بمكة المكرمة وهم مدير الأوقاف العام ومدير الحرم الشريف وسادن الكعبة المعظمة أسوة بما اتبع فى العام الماضى .

صدر ذلك بحضور كل من السادة الاستاذ حسن عباس زكى وزير الاقتصاد ورئيس بعثة الحج فى هذا العام والاستاذ أحمد عبد الله طعيمة وزير الأوقاف والمهندس ابراهيم محمد عسكر وكيل وزارة الأوقاف والأستاذ عبد العزيز جاد الحق مدير مكتب وزير الأوقاف والاستاذ محمود عمار مدير مكتب وزير الاقتصاد وسكرتير عام البعثة . وقد تليت هذه الحجة ووقع عليها من الحاضرين .

سكرتير دار الافتاء

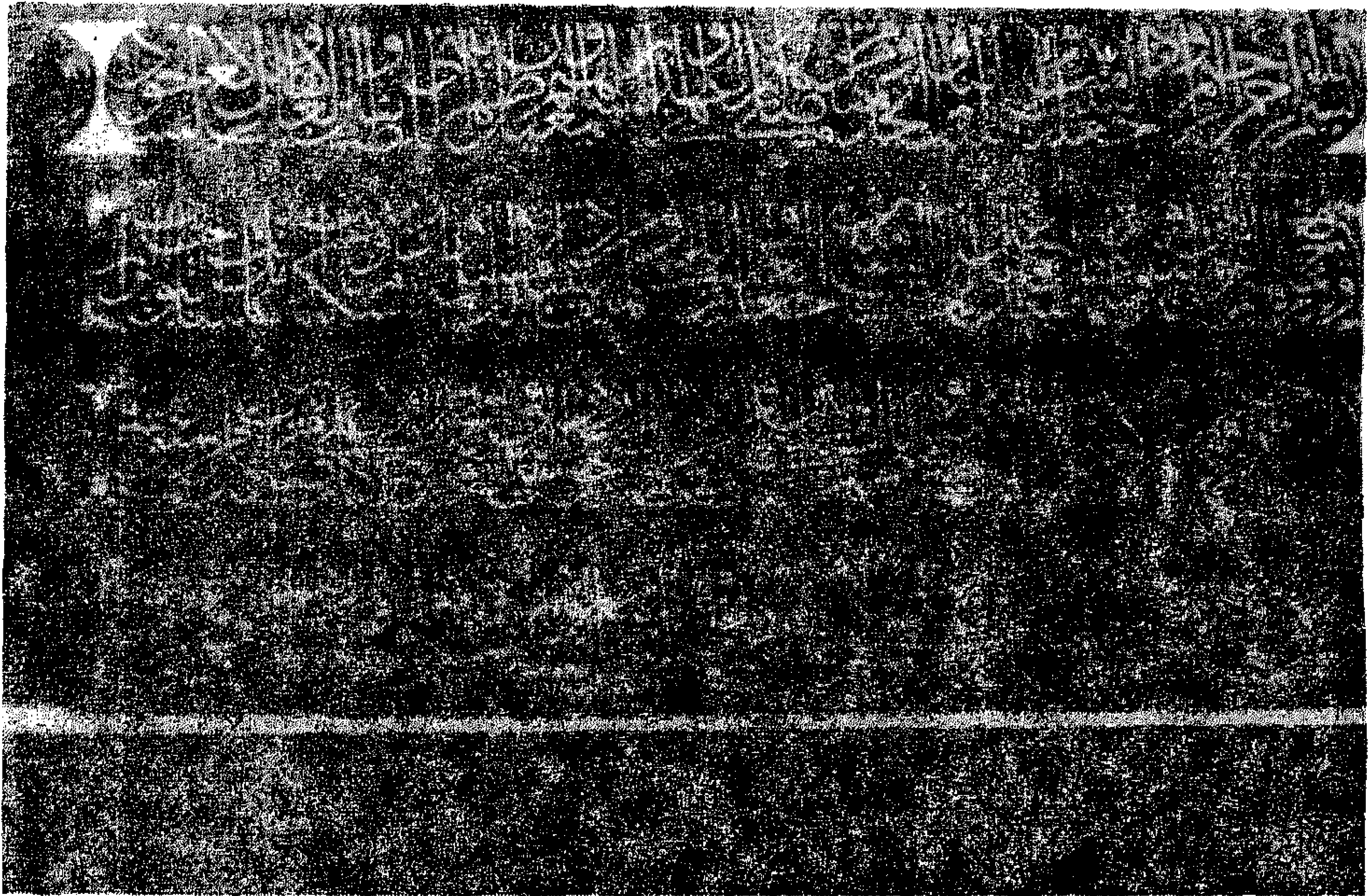
عبد العظيم عبد الهادى القاضى

مفتى الديار المصرية

عنه

أحمد هريدى

[انظر صورة رقم (١) ، (٢) للوثيقة ذاتها ، وصور رقم (٣) ، (٤) ، (٥) ، (٦) لوثيقة اشهاد كسوة الكعبة الشريفة سنة ١٩٠٥] .



صورة رقم (٧) احزمة كسوة الكعبة الشريفة وكتاباتها منذ عهد الملك فؤاد الأول عام ١٩٣٠

وقد جاءت أحزمة هذه الكسوة المصرية الأخيرة للكعبة الشريفة على النحو الآتي : (صورة ٧) .

● الحزام الأول : طوله ٧٫٥٠ مترا ، ويتداخل فيه ١٢٠٩ مثقال من خيوط المخيش الفضة [المثقال يعادل ٤٫٧٥ جرام] ، ومكتوب عليه : « بسم الله الرحمن الرحيم واذ جعلنا البيت مثابة للناس وأمنا واتخذوا من مقام ابراهيم مصلى . وعهدنا الى ابراهيم واسماعيل أن طهرا بيتي للطائفين والعاكفين والركع السجود » « البقرة / ١٢٥ » .

● الحزام الثاني : طول ٦٫٨٠ متر ، ويتداخل في تشغيله ٨٧٤ مثقال من المخيش ، ومكتوب عليه : « واذ يرفع ابراهيم القواعد من البيت واسماعيل ربنا تقبل منا انك انت السميع العليم . ربنا واجعلنا مسلمين لك ومن ذريتنا أمة مسلمة لك وأرنا مناسكنا وتب علينا انك أنت التواب الرحيم » « البقرة / ١٢٧ ، ١٢٨ » .

● الحزام الثالث : طوله ٦٫٤٠ متر ، ويتداخل فيه ٩٠١ مثقالا من المخيش ، ومكتوب عليه : « بسم الله الرحمن الرحيم قل صدق الله فاتبعوا ملة ابراهيم حنيفا وما كان من المشركين . ان أول بيت وضع للناس للذى ببكة مباركا وهدى للعالمين . فيه آيات بينات مقام ابراهيم » « آل عمران / ٩٥ ـ ٩٧ » .

● الحزام الرابع : طوله ٥٫٧٠ متر ، ويتداخل فيه ٧٨٥ مثقالا من المخيش ، ومكتوب عليه : « ومن دخله كان آمنا ولله على الناس حج البيت من استطاع اليه سبيلا ومن كفر فان الله غنى عن العالمين . قل يا أهل الكتاب لم تكفرون بآيات الله والله شهيد على ماتعملون» « آل عمران / ٩٧ ، ٩٨ » .

● الحزام الخامس : طوله ٧٫٥٠ متر ، ويتداخل فيه ١٠٣٨ مثقالا من المخيش، ومكتوب عليه : « بسم الله الرحمن الرحيم واذ بوأنا لابراهيم مكان البيت أن لا تشرك بى شيئا وطهر بيتى للطائفين والقائمين والركع السجود. وأذن فى الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق » : « الحج / ٢٦ ، ٢٧ » .

● الحزام السادس : طوله ٦٫٧٠ متر ، ويتداخل فيه ٩٤١ مثقالا من المخيش ، ومكتوب عليه : « ليشهدوا منافع لهم ويذكروا اسم الله فى أيام معلومات على مارزقهم من بهيمة الأنعام فكلوا منها واطعموا البائس الفقير ثم ليقضوا تفثهم وليوفوا نذورهم وليطوفوا بالبيت العتيق» « الحج / ٢٨ ، ٢٩ » .

● الحزام السابع : طوله ٦٫٣٥ متر ، ويتداخل فيه ٨٣٤ مثقالا من المخيش ، ومكتوب عليه : « بسم الله الرحمن الرحيم الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهن الحج فلا رفث ولا فسوق ولاجدال في الحج وما تفعلوا من خير يعلمه الله » . « البقرة ، ١٩٧ » .

● الحزام الثامن والأخير : به الاهداء ، وهو : « صنع بالجمهورية العربية المتحدة من الرئيس جمال عبد الناصر سنة ١٩٦١ » .

أما كردشيات كسوة الكعبة الشريفة ، والتى تعنى كلمة (كرد) بالفارسية انها (دائرة) ، فهى مربعة الشكل ، طول ضلعها ٣٫٤٠ متر ، وقد كتبت بداخل دائرة فيها سورة الاخلاص ، وهذه الدائرة تحيط بدائرة أصغر منها مقسمة الى أربعة أقسام ، كل ربع منها مكتوب فيه كلمة « يا الله » . وقد جعلها الفنان متماثلة أفقيا ورأسيا ، فى حين يحيط الكردشية من أعلا ومن أسفل شريط زخرفى لفرعين يحملان أوراقا نباتية .

ستارة باب الكعبة :

تعتبر ستارة باب الكعبة من أكثر قطع الكسوة الشريفة احتفاء بالزخارف النباتية والهندسية والكتابية على السواء .

وهذه الزخارف متماثلة حول خط محورها الرأسى الى حد بعيد .

واذا ما دققنا النظر فى زخارفها النباتية ، فسنجد أن اطارا منها يحيط بهذه الستارة بأوراق وبفروع نباتية ، تتقابل على جانبى الفرع ، وتكثر الزخارف النباتية فى الجزء السفلى من الستارة بطريقة لافتة للنظر . فالفنان



صورة رقم (٨) كرداشية وبداخلها سورة الاخلاص

المصمم لها أراد أن يضعها على هذا النحو ، فى الجزء القريب من سطح الأرض ، لكى يبعد باقى الزخارف الكتابية عن مستوى الأرض بأكبر مسافة ممكنة • خاصة اذا عرفنا أن الزخارف الكتابية هذه آيات قرآنية شريفة •

أما الزخارف الهندسية فلا تخرج عن الشكل الدائرى ، أو المستطيل ، أو البيضاوى ، أو أشكال زخرفية على هيئة القنديل أو ثمرة الكمثرى •

والزخارف الكتابية فيها عديدة •

ففى أعلا جزء فيها نجد فى ركنيها لفظ الجلالة داخل دائرة مكتوب فيها « الله ربى » ، ثم الآية الشريفة : « قد نرى تقلب وجهك فى السماء » ، ثم عبارة « الله حسبى » داخل دائرة ، ثم تكملة الآية الشريفة « فلنولينك قبلة ترضاها » •

وفى أسفل هذه الآية الكريمة : « قال الله تعالى انه من سليمان وانه بسم الله الرحمن الرحيم ، ثم أربع زخارف كتابية أسفل ذلك داخل شكل على هيئة القنديل أو ثمرة الكمثرى ، تحتوى البسملة كل منها •

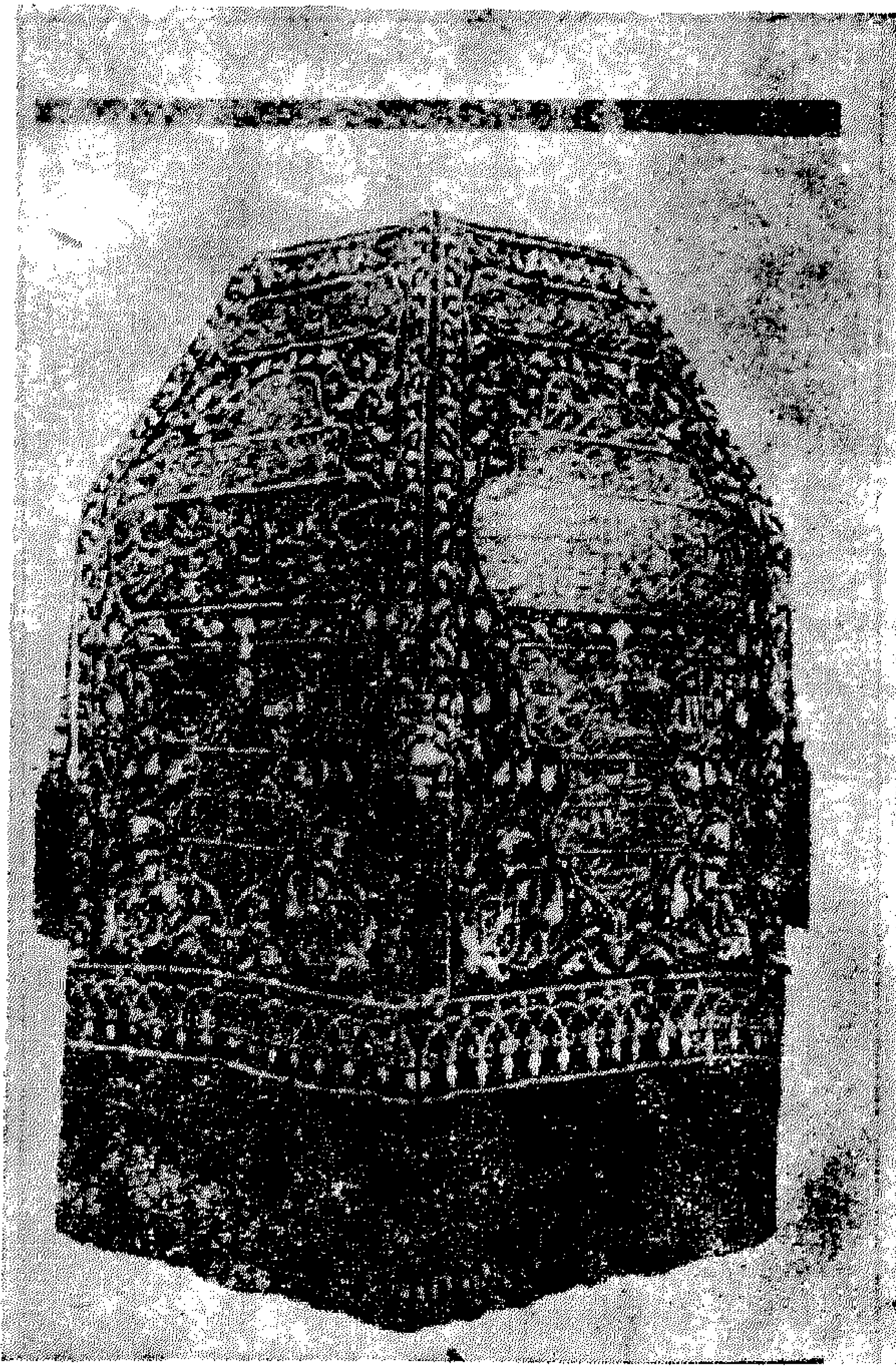
يلى ذلك الآية الكريمة فى الجزء الأيمن من الستارة : « بسم الله الرحمن الرحيم • الله لا اله الا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم » ، ثم دائرة داخلها عبارة « الله حسبى » ، ثم التكملة فى الجزء الأيسر : « له ما فى السموات وما فى الأرض من ذا الذى يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولايحيطون » ، ويكمل الفنان الآية فى سطور لاحقة وقد أدخل الآية الكريمة بأكبر خط عنده فى تصميم الستارة : « بسم الله الرحمن الرحيم قل صدق الله رسوله الرؤيا بالحق لتدخلن المسجد الحرام ان شاء الله آمنين » ، ثم تأتى أسفل ذلك تكملة آية الكرسى ، ثم كردشيتان داخلهما سورة الاخلاص [أنظر صورة رقم (٨)] ، ثم سورة قريش • ونلمح فى زخارف الستارة الكتابية فاتحة الكتاب ، وهى مكتوبة فى مجموعة من الدوائر على الاطار الخارجى لها ، فى حين يتوسط نهاية الزخارف الكتابية مستطيل كتب بداخله : أمر بصنع هذه الستارة صاحب الجلالة ملك مصر فؤاد الأول بن اسماعيل باشا بن الحاج ابراهيم باشا بن الحاج محمد على باشا » وان كانت هذه العبارات قد تغيرت كثيرا واستبدلت باسم الرئيس جمال عبد الناصر وأنور السادات فيما بعد •

ستارة باب التوبة : [صورة رقم (٩)]

على يمين الداخل فى زاوية الركن الشمالى الشرقى للكعبة المشرفة يوجد باب يصعد منه على مدرج الى أعلا الكعبة ، يقال له « باب التوبة » • وهذا الباب عليه ستارة من الحرير المزركش ، مكتوب بها بعد البسملة : « واذا جاءك الذين يؤمنون بآياتنا فقل سلام عليكم كتب ربكم على نفسه الرحمة انه من عمل منكم سوءا بجهالة ،



صورة رقم (٩) ستارة باب التوبة منذ ايام الملك فؤاد الأول



صورة رقم (١٠) كسوة مقام سيدنا الخليل ابراهيم عام ١٩٣٠

ثم تاب من بعده وأصلح فانه غفور رحيم »(٢٣) « الأنعام / ٥٤ » .

وفي منتصف هذه الستارة كتب: «صدق ربنا الله خالقنا العزيز الرحيم وصدق رسوله البشير النذير » .

وفي وسط الجزء السفلى منها كتب : « أمر بتجديد هذه الستارة الشريفة صاحب الجلالة ملك مصر فؤاد الأول ابن اسماعيل باشا ابن الحاج ابراهيم باشا » ، وبالطبع تم تغيير الاسم فيما بعد مثلما حدث لباقى قطع كسوة الكعبة الشريفة .

ويحيط بهذه الزخارف الكتابية اطار مستطيل حول حوافها الخارجية بزخارف نباتية ودائرية، تتوسط كل منها وردة سداسية الأوراق ، فى توزيع منتظم يصل بعدد هذه الورود الى أربعة عشرة وردة .

أما الجزء السفلى من الستارة ، والذى يحيط باسم الآمر بتجديد الكسوة الشريفة ، فتغزر فيه الزخارف ذات الفروع والأوراق النباتية ، فى تماثل أفقى ورأسى بديع وفريد .

كسوة مقام سيدنا ابراهيم : [صورة رقم (١٠)]

كانت مصر ترسل مع كسوة الكعبة الشريفة كسوة أخرى لمقام سيدنا (ابراهيم) . وقد كان الخليفة (المهدى) العباسى هو أول من حلى هذا المقام بحلية ذهبية من أعلاه وأسفله عام ١٦١ هجرية . وقد قال القاضى (عز الدين بن جماعة) : حررت لما كنت مجاورا بمكة سنة ٧٥٣ هجرية مقدار ارتفاع المقام عن الأرض ، فكان ٧/٨ الذراع ، وأعلا المقام مربع من كل جهة ٣/٤ الذراع ، وموضع

عرض القدمين ملبس بالفضة ، وعمقه من فوق الفضة سبع قراريط ونصف قيراط من ذراع القماش المستعمل فى مصر » (٢٤) ٠

وقد كانت كسوة مقام سيدنا الخليل ابراهيم ترسل تباعا مع كسوة الكعبة حتى أربعينات هذا القرن ، حيث عدلت الحكومة السعودية فى شكل وأبعاد المقام ، وصار يأخذ شكلا آخر ٠

وكانت كسوة المقام وفقا لوثيقة الاشهاد الشرعى لعام ١٩٠٤ توصف على انها « مبطنة بالبفتة البيضاء ومزركشة بالمخيش الأبيض والأصفر المطلى بالبندقى الأحمر على الحرير الأسود والأطلس الحرير الأخضر والأحمر ، بها أربعة شراريب حرير أسود وقصب وكنتير ومخيش وعشر شمسيات مزركشة بالمخيش الأبيض والأصفر المطلى بالبندقى الأحمر ، بها سجق قطن شبيكة بقيطان قطن وأزررة شراريب من قطن هندى أحمر وأصفر وبها ترتر أحمر » (٢٥) ٠

وقد كانت زخارف كسوة المقام الكتابية على النحو الآتى ذكره فى الجدول رقم (١) ٠

كيس مفتاح الكعبة :

كان يصنع كيس مفتاح الكعبة مع كسوتها الشريفة ، وهو من الأطلس الأخضر ، ومقاسه ٥٥ × ٤٢ سنتيمترا ، ومكتوب بالمخيش على أحد وجهيه الآية الكريمة : « ان الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات الى أهلها » ، وعلى الوجه الآخر مكتوب الآية الكريمة : « انه من سليمان وانه بسم الله الرحمن الرحيم » ، ومكتوب فى اطار خارجى علوى وسفلى عليه الاهداء : « صنع بالجمهورية العربية المتحدة فى عهد الرئيس (جمال عبد الناصر) ، ثم استبدل الاسم باسم الرئيس (أنور السادات) ٠

والآية الكريمة التى تكتب على كيس مفتاح الكعبة لها قصة ٠ فقد رد النبى المصطفى — صلى الله عليه وسلم — مفتاح الكعبة الى (عثمان بن طلحة) بعد أن أخذه منه (عمر بن الخطاب) ، وقال : « خذوها يا بنى طلحة خالدة تالدة الى يوم القيامة لاينزعها منكم الا ظالم » ، ثم نزلت الآية الكريمة على الرسول المصطفى الأمين ٠ ومن ثم بقيت سدانة الكعبة من بعده فى بنى شيبة الى اليوم (٢٦) ٠

وقد حدث فى سنة ٩٩٦ هجرية أن فتح الشيخ (عبد الواحد الشيبى) الكعبة لزيارة النساء جريا على العادة ، فسرق من حجرته مفتاح الكعبة ، وكان مصفحا بالذهب، فحصلت ضجة، وأغلقت أبواب المسجد ، وفتش الناس ، فلم يظفروا به ، ثم وجده (سنان باشا) باليمن مع رجل أعجمى بلغه أنه عنده ، ففتش داره ، فاذا بالمفتاح فيها مع مسروقات أخرى اعترف بها السارق ، فجز رأسه ، ورد المفتاح الى الشيخ سادن الكعبة (٢٧) ٠

بيرق الكسوة :

كان يصاحب عمل كسوة الكعبة الشريفة عمل بيرق مميز لقافلة الحجيج ٠ وهذا البيرق مصنوع من القماش المزخرف بزخارف نباتية وكتابية وهندسية ٠ ويلاحظ على هذا البيرق أن زخارفه التى على وجهيه على النحو الآتى :

(أ) الوجه الأول : وفيه شكل زخرفى بيضاوى بالمخيش ، وفى منتصف هذا الشكل توجد عبارة « لا اله الا الله » وتتشعب منه عدة خطوط زخرفية مستقيمة ومتعرجة ، كأنما تمثل عين الشمس ، ويحيط بها مستطيل زخرفى من الأوراق النباتية ٠ وخارج هذا المستطيل تحيط به أربعة مستطيلات علوية وسفلية وعلى الجانبين ، وقد كتب فى المستطيل العلوى : « بسم الله الرحمن الرحيم انا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفرلك الله ماتقدم من ذنبك وما تأخر ، ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما وينصرك الله نصرا عزيزا ٠ هو » ٠

(ب) الوجه الآخر : وفيه شكل زخرفى بيضاوى فى المنتصف ، مثلما فى الوجه الأول ، وان كان بداخله عبارة « محمد رسول الله » ٠ أما الآيات القرآنية الشريفة فهى تكملة ما سبق، وقد كتب : « الذى أنزل السكينة فى قلوب المؤمنين ليزدادوا ايمانا مع ايمانهم ولله جنود

الزخارف الكتابية التى كانت على كسوة مقام الخليل ابراهيم

الوجه الأول	الوجه الثانى	الوجه الثالث	الوجه الرابع
بسم الله الرحمن الرحيم واذ جعلنا البيت	مثابة للناس وأمنا واتخذوا من مقام ابراهيم مصلى	وعهدنا الى ابراهيم واسماعيل أن طهرا بيتى	للطائفين والعاكفين والركع السجود
بسم الله الرحمن الرحيم واذ قال ابراهيم رب أرنى كيف تحيى الموتى	قال أو لم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبى قال فخذ أربعة من الطير فصرهن	اليك ثم اجعل على كل جبل منهن جزءا ثم ادعهن يأتينك سعيا	واعلم أن الله عزيز حكيم • صدق الله ربنا وخالقنا العزيز الرحيم
بسم الله الرحمن الرحيم ان أول بيت وضع للناس للذى	ببكة مباركا وهدى للعالمين فيه آيات بينات مقام ابراهيم ومن	دخله كان آمنا ولله على الناس حج البيت من استطاع	اليه سبيلا ومن كفر فان الله غنى عن العالمين
الله جل جلاله • محمد صلى الله عليه وسلم	أبو بكر رضى الله عنه • عمر رضى الله عنه	عثمان رضى الله عنه • على رضى الله عنه •	حسن رضى الله عنه • حسين رضى الله عنه
بسم الله الرحمن الرحيم قل كل يعمل على شاكلته فربكم أعلم بمن هو أهدى سبيلا	بسم الله الرحمن الرحيم هو الذى أرسل رسوله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله وكفى بالله شهيدا	السلطان محمد خان الخامس ابن السلطان الغازى عبد المجيد خان ابن السلطان محمود خان ابن السلطان عبد الحميد خان	ابن السلطان أحمد خان خلد الله خلافته وأيد بالعدل سلطنته الى انتهاء الزمان ونهاية الدوران سنة ١٣٢٧ هـ

جدول رقم (١)

السموات والأرض وكان الله عليما حكيما ٠ صدق الله العظيم » ٠

وللبيرق شرابة مدلاة بخيط قيطان مزخرف من أعلا الصارى الحامل له ، والتى تعلوه قطعة نحاسية كتبت عليها من كلا وجهيها عبارات لم نستطع أن نتبينها غير كلمة « يا محمد » على أحد الأوجه ، وكلمة « يا الله » على الوجه الآخر ٠

وربما يكون هذا البيرق هو ذلك البيرق النبوى الذى نشره ذات يوم السيد (عمر مكرم) بين يديه ، ومشى به من القلعة الى بولاق ، لاستنفار أفراد الشعب المصرى ، لمقاومة غزو الحملة الفرنسية بقيادة (نابليون بونابرت) على مصر (٢٨) ٠

التبرك بكسوة الكعبة الشريفة ومقام الخليل ابراهيم :

يتبرك العديد من المسلمين فى جميع مشارق الأرض ومغاربها بكسوة الكعبة الشريفة ٠ وهذا التبرك يكون سواء بالكسوة الذاهبة الى الأراضى الحجازية أو العائدة منها ، قطعا كاملة ، أو بعض جزازات صغيرة ٠ وهم يحتفظون بها فى منازلهم كأعز مايملكون من أشياء مقدسة ومحببة الى نفوسهم ٠

وقد كانت كسوة الكعبة الشريفة تظل باقية وموجودة بمسجد الحسين بالقاهرة حوالى نصف شهر ، فى خلاله يخاط بعض قطعها ببعض ، لأنها تصنع قطعا كثيرة ، وكان يحضر كثيرون من سكان القاهرة ليتبركوا بها ، ويرى نفسه سعيدا من يخيط جزءا منها ، ويتسابق الناس فى تقديم النذور والعطايا الى المنوطين بخياطتها وكان لايسمح لبعض المتبركين بمس كسوة الكعبة الشريفة الا نظير مبلغ يدفعونه (٢٩) ٠

أما التبرك بمقام الخليل (ابراهيم) ، والذى يحوى أثر القدمين ، فان اللواء / ابراهيم رفعت باشا قومندان حرس المحمل مرات عديدة يروى عن نفسه حادثة التبرك فيقول : « ٠٠٠ ودخلت المقصورة مع المطوف فوضع من ماء زمزم على أثر القدمين ، وشربنا منه فى حجتنا هذه سنة ١٣١٨ هجرية ٠ وكان خليقا بى وبالمطوف أن نتجنب التبرك بالآثار ، والشرب من مواطىء الأقدام ، وأن ندع هذه البدعة جانبا ولا نفعل عند هذا الأثر سوى مافعله رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ من الصلاة عنده امتثالا لأمر الله تعالى (واتخذوا من مقام ابراهيم مصلى) ، ولكننى كنت فى هذا الوقت لم تنضج معلوماتى الدينية فى الحج ومشاعره ، ولم أكن وقفت تمام الوقوف على تأثير البدع السيىء فى الدين ، وقد دعانى الانصاف الى ذكر الواقع ، ودعانى البصر بالدين الى انكار ما حصل » (٣٠)

دار كسوة الكعبة الشريفة وعمال تشغيلها :

اشتهرت مدينة (تنيس) التى كانت مجاورة لمدينة (دمياط) بعمل كسوة الكعبة الشريفة ٠

ولقد قال (المقريزى) فى خططه : « قال المسبحى فى حوادث سنة أربع وثمانين وثلثمائة وفى ذى القعدة ورد يحيى بن اليمان من (تنيس) و (دمياط) و (الفرما) بهديته ، وهى أسفاط ، وتخوت ، وصناديق مال ، وخيل وبغال ، وحمير ، وثلاث مظال ، وكسوتان للكعبة » (٣١) ٠

وقد خصص (المقريزى) قرية من قرى (تنيس) بعمل كسوة الكعبة الشريفة ، وهى قرية تدعى (تونة) (٣٢) ٠

كما أخبرنا أيضا أن مدينة (شطا) الواقعة عند (تنيس) و (دمياط) قد اشتهرت بذلك ٠ قال (المقريزى) عنها : « ٠٠ وكانت تعمل كسوة الكعبة بشطا ٠٠ وقال الفاكهى : ورأيت فيها كسوة من كسا أمير المؤمنين هارون الرشيد من قباطى مصر ، مكتوبا عليها : بسم الله ، بركة من الله لعبد الله هارون أمير المؤمنين أطال الله بقاءه ، مما أمر الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين بصنعته فى طراز شطا ، كسوة الكعبة سنة احدى وتسعين ومائة » (٣٣) ٠

وانتقل عمل كسوة الكعبة الشريفة الى مشهد (الحسين) بالقاهرة ، ثم الى داخل القصر الأبلق) ، الذى أنشأه السلطان (الناصر محمد بن قلاون) عام ٧١٣ هجرية (٣٤) ٠

ولما احتل المماليك الأتراك قصور القلعة جميعها لم يسكنوها احتراما وتعظيما للكسوة الشريفة حتى لاتتعطل حياكة الكسوة فيها(٣٥)٠

ومن خلال تاريخ (الجبرتى) نلاحظ أن نسج وعمل كسوة الكعبة الشريفة كان ينتقل من دار الى أخرى ٠ مثل دار (مصطفى كتخدا) باشا ، وبيت (أيوب جاويش) بجوار السيدة زينب ــ رضى الله عنها ــ وبيت (الملا) بحارة المقاصيص المتفرعة من الغورية (٣٦) ٠

اذا ، فالدار الموجودة الى الآن هى ورشه تراث عريق تنقل هنا وهناك عبر بعض المدن والقرى المصرية التى اشتهرت بذلك ٠

ودار كسوة الكعبة الشريفة الموجودة الآن بالخرنفش قد سماها (على باشا مبارك) فى خططه باسم (ورشة الخرنفش) ، أو ورشة (خميس العدس) نظرا لقربها من شارع وكنيسة (خميس العدس) ٠ وقد قال عنها انها : « كانت فى الأصل بيتا كبيرا من بيوت الأمراء المصريين ، ثم جعله العزيز (محمد على باشا) ورشة ، وشرع فى عمارتها فى شهر ذى الحجة سنة ثلاث وثلاثين ومائتين وألف فى حارة النصارى المعروفة بخميس العدس المتوصل منها الى جهة الخرنفش ، وذلك باشارة بعض نصارى الفرنج ، ليجتمع بها أرباب الصنائع الواصلون من بلاد الافرنج ، واستمروا مدة فى عمل الآلات الصولية مثل السندانات والمخارط الحديد والتزجات والقواديم والمناشير ونحو ذلك ، وأفردوا لكل حرفة وصناعة مكانا يحتوى على الأنوال والدواليب والآلات الغريبة لصناعة القطن وأنواع الحرير والأقمشة المقصبات وغيرها ٠٠ وهذه الورشة موجودة الى الآن على ذمة الميرى ، لكنها بطلت كما بطل غيرها من الورش ، وهى اليوم معدة لتشغيل كسوة الكعبة الشريفة ، أدام الله تعظيمها » (٣٧) ٠

وعلى الرغم مما أشار اليه (على باشا مبارك) فى خططه ، فان عمال وموظفى دار الكسوة الحاليين يذكرون أن دار الكسوة كانت مصنعا للطرابيش أيام محمد على ، ولكننا نعتبر أن هذا الرأى هو مجرد تأريخ شفاهى ، ولاسند خلفه أو مستند ٠٠ !

وكان صناع الكسوة وعمالها لايقومون بعملهم الا اذا كانوا جميعا فى تمام الوضوء ٠ وفى بداية عملهم اليومى يقومون بترديد جماعى لفاتحة الكتاب ــ على غرار طريقة القاء الكتاتيب ــ بصوت جهورى يرج ، ليس فقط ، أرجاء دار الكسوة وحدها ، بل ارجاء شارع الخرنفش كله من أوله لآخره ، ثم يطلقون من حولهم البخور ، وبعد ذلك يرددون الآية الكريمة : « بسم الله الرحمن الرحيم ٠ ان الله وملائكته يصلون على النبى يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما » (٣٨) ٠

ولقد كانت دار الكسوة عامرة بعمالها وفنييها ، ومن واقع كشف بأسماء اسطوات هذه الحرفة نستطيع ان نحددهم على النحو الآتى :



صورة رقم (١١) بعض عمال دار الكسوة الشريفة ، وهم من اليمين : محمد سعيدعرشى ــ عبد المنعم يوسف اصيل ــ كامل يوسف اصيل ــ سعيد عبد الوهاب ــ عبد السلام محرم ــ يوسف اصيل ــ محمد حسن ــ احمد سعيد عبد الوهاب ٠

بيان تواريخ اشتغال عمال الزركشــة وتعهدهم مع مصلحة الكسوة الشريفــة منذ عام ١٨٨٣ ميلادية الموافق ١٣٠١ هجرية ، وهو أقدم كشف أمكن العثور عليه

مسلسل	الاسم	تاريخ تعهده	تاريخ انقطاعه	ملاحظات
١	محمد سالم	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	
٢	أحمد حافظ	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣	مصطفى الليثى	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٤	حسن أحمد	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩١١_١٩١٢	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٥	مصطفى درويش	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٦	محمد صالح	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٧	محمد السنباطى	سنة ١٨٨٤	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٨	محمد حسن السباك	سنة ١٨٨٤	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٩	على حسن (*)	سنة ١٨٨٤	سنة ١٩١١	عين رئيسا لعمال الزركشة (*)
١٠	حافظ محرم		سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
١١	محمد أحمد العطار	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	لم يعد لمرضه
١٢	أحمد أحمد الحلو	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة
١٣	حسين محمد الليثى	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	لم يعد لاشتغاله بعمل الرسم والتخريم بالمصلحة بالماهية
١٤	محمد محمد الدجوى	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
١٥	محمد مرزوق	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
١٦	محمد مصطفى ربيع	سنة ١٨٩٢	سنة ١٩١٢_١٩١٣	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٤_١٩٢٥ ومع المصلحة فى ١٩٢٥_١٩٢٦
١٧	ابراهيم الحجراتى	سنة ١٨٩٢	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٤_١٩٢٥ ومع المصلحة فى ١٩٢٥_١٩٢٦
١٨	يوسف حسن	سنة ١٨٩٢	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة فى ١٩٢٥_١٩٢٦
١٩	محمد حلمى المويلحى	سنة ١٨٩٧	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عين ملاحظا باليومية بالمصلحة فى ١٩٢٥
٢٠	أحمد على	سنة ١٨٩٨	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة فى ١٩٢٥_١٩٢٦

مسلسل	الاسم	تاريخ تعهده	تاريخ انقطاعه	ملاحظات
٢١	حسن عزت	سنة ١٨٩٨	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٢٢	محمد ربيع	سنة ١٨٩٨	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٢٣	محمد فتوح	سنة ١٨٩٨	سنة ١٩١٩_١٩٢٠	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٤_١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٢٤	محمد محمد حسن السباك	سنة ١٩٠٦	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٢٥	محمد حسن ندا	سنة ١٩٠٦		عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٤_١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٢٦	محمد زكى الجابى	سنة ١٩٠٦	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
	أحمد ندا	سنة ١٩٠٧	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة فى ١٩٢٥_١٩٢٦
٢٨	حسن مصطفى	سنة ١٩٠٨	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٢٩	محمد محمد خلف	سنة ١٩٠٩	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣٠	محمد محمد حسن ندا	سنة ١٩٠٩	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣١	محمد ماهر	سنة ١٩١١	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣٢	حسن محمد العطار	سنة ١٩١٢	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣٣	مصطفى سامى	سنة ١٩١٢	سنة ١٩١١_١٩١٢	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣٤	عبد الحليم محمد	سنة ١٩١٢	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣٥	على محرم	سنة ١٩١٣	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣٦	محمد حسين الليثى	سنة ١٩١٤	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
	على درويش	سنة ١٩١٤	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣٨	محمود حسن محرم	سنة ١٩١٥	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٣٩	عبد السلام أحمد الحلو	سنة ١٩١٦	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٤٠	محمود على	سنة ١٩١٧	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٤١	عبد السلام محرم	سنة ١٩١٧	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٤٢	على مرزوق	سنة ١٩١٨	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦
٤٣	عبد المجيد حافظ	سنة ١٩١٨	سنة ١٩٢٣_١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥_١٩٢٦

مسلسل	الاسم	تاريخ تعهده	تاريخ انقطاعه	ملاحظات
٤٤	اسماعيل أحمد	سنة ١٩٢٠	سنة ١٩٢٣ـ١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥ـ١٩٢٦
٤٥	حسن عيد	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٤٦	على مختار المرعشلى	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٤٧	أحمد عبد الغنى	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٤٨	عبد الرازق محمد	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٤٩	سعيد أحمد أمين	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٠	يوسف اسماعيل أصيل	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥١	عبد الحميد محمد الجمركشى	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٢	سعيد أحمد عبد الوهاب	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٣	عثمان عبد الحميد	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٤	بدوى محمود	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٥	محمد أحمد عابدين	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٦	ابراهيم سلامة	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٧	سيد عاشور	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٨	محمد رفاعى	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٥٩	محمد فؤاد	١٩٢٤ـ١٩٢٥	سنة ١٩٢٥ـ١٩٢٦	السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة
٦٠	اسماعيل أحمد	١٩٢٠	سنة ١٩٢٣ـ١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد فى ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٥ـ١٩٢٦

تحريرا فى يناير سنة ١٩٢٨

وبدار الكسوة الشريفة بالخرنفش نلمح على جدران حجرة مدير ادارتهـا بعض شـهادات تقديرية حصلت عليها الدار فى عدة مهرجانات محلية وعالمية شـهدت لها بالتفوق والاتقان والابداع فى أيام عزها ٠

ففى مارس سنة ١٩٢٦ حصلت دار الكسوة الشريفة من الجمعية الزراعية الملكية على شهادة تقـدير والميداليـة الذهبيـة للمعرض الزراعى والصناعى ٠

وفى عـام ١٩٣٠ حصلت على دبلوم التفوق من بلجيكا ، كمـا حصـلت فى عام ١٩٣١ على الجائزة الأولى من الجمعية الزراعية الملكية للمرة الثانية ، وفى عام ١٩٣٧ حصلت دار الكسوة الشريفة على شهادة تقديرية من فرنسا لاشتراكها فى معرضـها هناك ٠ كـل هـذه الشـهادات التقديرية ماهى الا أصابع تشير الى عظمة مجد دار الكسوة الشريفة الغابر ، والتى لو شاء لها القـدر أن تشـير مرة أخرى الى حـالها اليوم ، لارتفعت صوب السماء قائلة : « ان لله وانا اليه راجعون » ٠٠٠ !

فلم يعد بالدار أحد ممن نسـج مجـدها ، وهجرها من أراد أن يتعلم هذه الحرفـة ، وسـاء الحفظ بها ، وبقيت الكسوة الوحيدة الأخيرة بها صريعة أنياب ومخالب الفئران التى ترعى فيهـا الآن منـذ عـام ١٩٦١ كـما يقول بذلـك عم (محمد عوده) أمين مخزن الدار ٠

ولم يبق بدار الكسوة الآن سـوى مديرها الأستاذ (سيد مصيلحى) ، و (أحمد سـعيد عرفى) ٦٣ سـنة ، و (محـمد سعيد عرفى) ٦٥ سنة و (عبد المنعم يوسف أصـيل) ٥٩ سنة ، و (كامل يوسف أصيل) ٥٠ سنة ، ينحنون الآن فوق المناسـج ، وبأيديهم خيوط المخيش فـوق أقمشـة كساوى بعض أضرحة أولياء الله الصالحين ، وبالطبع شتان ما بين عمل كسوة ضريح ولى ، وكسوة للكعبة المشرفة ٠٠!



صورة رقم (١٢) الحاج محمد سليمان خلف كان أكبر العاملين سنا فى مهنة زخرفة كسوة الكعبة ومعه نموذج للمحمل من عمله وقد عرضه فى معرض باريس عام ١٩٣٠

كيف كانـوا يقومون بعمـل كسوة الكعبـة الشريفة ؟ : [انظر صورة رقم (١١)]

تبدأ العملية بالكتـابة على (أرانيك) من الورق الشفاف ، لنسخ الآيات القرآنية عليها ، ويقوم بهذه العملية خطاط ماهر ، ثم تخرم هذه الأرانيك بدبابيس ، ويقوم (الأسطى باشا) ، وملاحظه بعملية الترب بسيبداج ، بعد شـد القماش الدمور على المنسـج الخشبى لدرجـة شد عالية ، حيث يشـد المنسج باليد والقدم ووضع مسـامير فى جوانب الخشب للتثبيت ٠ ثم يحضر القماش الأسود الذى غالبا ما يكون نوعه داكرون أو امبريال ، ثم يلصق بنشـا أو دقيق عجينة ، ثم يوضع الأورنيك على قطعة القماش السـوداء ، وتتم عمليـة التتريب بتحريك كيس للسـيبداج فوق الأورنيـك المثقوب ، ثم تحشى الكتـابة التى تم طبعهـا على القماش الأسود بالكتان ، وتثبت بالخيط

عموديا على اتجاه امتداد الكتابة ، حتى يمكن تثبيته تثبيتا جيدا .

وهذا الخيط يجب أن يكون مشمعا بالشمع، لكي يكون متينا . ثم يلف على الحشو الكتان بخيوط المخيش ، والتي لها ثلاثة أنواع : خيوط فضية عيار ٩٩٩ ، وهي أنقى أنواع الفضة ، والجرام منها يساوي الآن ٧٠ قرشا ، وخيوط ذهب ، وهي عبارة عن خيوط فضة مضافا اليها ٥٪ ذهب عيار بندقي ، والنوع الثالث خيوط قصب ، وهي خيوط صفراء اللون ومطلية بمادة القصب .

آخر الرجال المحترفين :

● **يعد الحاج (كامل محمد حسن أمين ندا) آخر الرجال المحترفين في عمل وزركشة كسوة الكعبة الشريفة ، فلم يعد يعيش الآن من اسطوات هذه المهنة غيره - أمد الله في عمره - خاصة بعد رحيل شيخ المعمرين لهذه الحرفة الحاج (محمد سليمان خلف) في ربيع العام الماضي ، والذي ناهز عمره قرنا من الزمان .**

[انظر صورته مع نموذج مصغر للمحمل في الصورة رقم (١٢)]

والحاج (كامل محمد حسن أمين ندا) يبلغ من العمر ٥٩ عاما ، وهو الآن بالمعاش ، غير انه لم يترك خيوط المخيش حتى هذه اللحظة ، حيث مازالت أصول الحرفة تلازمه ، وينصب في بيته بالامام الشافعي منسجا ، يزركش عليه اللوحات القرآنية ، التي لازال يطلبها عشاق هذا الفن والأثر الاسلامي العريق .

● كان والده يعمل بنفس الحرفة ، عامل زركشة بدار الكسوة الشريفة بالخرنفش ، وهذا الوالد ورث المهنة عن أبيه كذلك ، حيث كانت عائلة (ندا) من العائلات المشهورة في عمل وزركشة كسوة الكعبة الشريفة منذ أجيال وأجيال .

● لم يكن الحاج (كامل) عندما كان صبيا في عام ١٩٤٧ يريد أن يعمل بمهنة أبيه التي ورثها عن الجدود ، فقد بهرته الوظيفة الميرى في سلاح المهمات مثل باقي أصحابه ممن كانوا في مثل سنه ، غير أن الحاج والده ونصحه له جعلاه يمتثل في النهاية ويرضخ ، ويقبل العمل بدار الكسوة الشريفة ، حيث أن العمل بكسوة الكعبة يعد بركة لا تعدلها بركة ، وقد كان .

● دخل الصبي الصغير (كامل) دار الكسوة بالخرنفش في عام ١٩٤٧ ، فوجدها عامرة بالأسطوات من كبار السن وكان بها نحو مئتين من الفنيين وعمال الزركشة) وجد بها الحاج (محمد سليمان خلف) ٦٠ سنة ، و (علي محرم) ٥٥ سنة ، و (زكي الجابي) ٦٠ سنة ، و (يوسف أصيل) ٤٠ سنة ، وعمه (أحمد ندا) ٦٥ سنة ، و (عبد العزيز ندا) ٣٥ سنة وهو ابن عمه ، و (عثمان القصبجي) ٥٠ سنة ، والأسطى باشا (محمد حلمي الملحي) ٦٠ سنة ، و (محمد مرزوق) ٦٥ سنة ، و (مصطفى سامي) ٤٠ سنة ، و (ماهر علي حسن) ٦٠ سنة ، و (عبد السلام محرم) ٤٠ سنة ، و (عبد الحليم أحمد علي) ٥٠ سنة ، و (عبد الرازق محمود الجمركشي) ٦٠ سنة ، و (عبد الحميد الجمركشي) ٧٠ سنة ، و (سعيد عبد الوهاب) ٤٠ سنة ، والكومنده (أحمد علي) ٦٠ سنة ، و (سعيد أمين) ٤٢ سنة ، والحاج (حسن أمين ندا) ٥٠ سنة، وهو والده ، و (أمين ندا) ٦٠ سنة ، و (محمد الدجوى) ٦٠ سنة ، و (عبد السلام الحلو) ٥٠ سنة ، و (اسماعيل الحلو) ٦٠ سنة ، و (عبد المجيد حافظ) ٤٠ سنة ، و (فؤاد عبد المجيد) ٤٠ سنة ، و (ابراهيم سلامة) ٥٠ سنة .

● اكتسب الحاج (كامل) أصول الصنعة بالصبر والمثابرة الى أن أصبح ممن يتميزون بالدقة والمهارة في عمل كساوي الكعبة الشريفة التي عملت وزركشت بالدار مع قدوم كل عام .

ذات يوم من عام ١٩٧٤ أراد أن يؤدي فريضة الحج ، فذهب الى الأراضي الحجازية لتأدية الفريضة على نفقة رئاسة الجمهورية . وأثناء طوافه ببيت الله الحرام لم ينس مهنته في عمل زركشة كسوة الكعبة الشريفة ، فقد لاحظ أن الكسوة الشريفة التي قامت بصنعها المملكة

العربية السعودية بهـا أخطاء فنيـة لا ترضيه كأسطى متمرس فى مهنته ، فعلى حد تعبيره لاحظ أن (الشغل راكب فوق بعضـه) بحيث تبدو الآيات غير مصفوفة كما كانت أصول الحرفة تقتضيها • ولم يملك شيئا وقتها سوى أن يعود الى مصر بعد أن أدى فريضة الحج ، ويلوذ بالصمت •

فى مصر أخذ الحاج (كامل) يفكر فى كيفية تصحيح هذا الخطأ الفنى ، فتقدم لأداء العمرة على نفقته الخاصة ، وسافر الى الأراضى الحجازية، وهناك قابل المسئولين عن دار الكسوة السعودية، وشرح لهم وجهة نظره ، ولم يقف الأمر عند حدود النقد ، بل أراهم بعض نماذج من شغل الكسوة التى كان قد اصطحبها معه ويحتفظ بها ، وأراهم كذلك بعض نمـاذج من لوحاته الفنية التى كان قد اشتغلها بخيوط المخيش الذهبية والفضية ، وجلس الحاج (كامل) قبال كبار الفنيين السعوديين يسألونه ويجيب مرارا وتكرارا ، ثم قرروا فى النهاية التعاقد معه نظير مبلغ ٢٥٠٠ ريال سعودى شـهريا ، وتسلم الحاج (كامل محمد حسن أمين ندا) العمل هناك ليعلم ٤٠ فردا سعوديا أصول المهنة بيديه ، ثم شـارك بيديه فى عمـل كسوتين للكعبة الشريفـة فى دار الكسوة الشريفـة بالسعودية فى عامى ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، وهمـا العامان اللذان عمل فيهما هناك •

● عمل الحاج (كامل) وهو فى السعودية لوحات « ياحى ياقيوم » التى توضع فى أركان كسوة الكعبة الشريفة ، وكذلك لفظ الجلالة ، وكان يبيع للتجار ولعمال دار الكسوة السعودية أنفسهم نتاج عمل يديه ، وكان ربحه من هذا النتاج وفيرا ، وصدق معه نصح والده له بأن العمل فى زركشة الكسوة الشريفة بركة لاتعدلها أية أشياء أخرى حينما كان فى بداية حيـاته العملية •

لم يتعلم احـد من أولاد الحـاج (كامل) مهنته لصعوبتهـا ، وحدث ان عين فى معهد طره الصناعى سنة ١٩٧٠ لتدريب مجموعة من الصبية على عمل زركشـة الكسوة ، واستمر أربع سنوات درب فيها ١١ صبيا ، ولـكن لم يستمروا فى هذه المهنة لعدم امكـانية تعيينهم عمال زركشة بوزارة الأوقاف •• !

وعلى الرغم من ذلك ، وبرغم ضياع حملة هذا التراث الاسلامى العريق ، فان الحاج (كامل محمـد حسن أمين ندا) لم يفقد كل الأمل ، ويبث حاليـا أسرار مهنتـه لحفيده الصغير (كامـل حسن محمـد حسن أمين نـدا) ذى السـنوات العشر ، وهو الطـالب المتفوق والأول على مدرسته الابتدائية ، لعل هذا الفن تظل جذوته متقـدة ، ولا ينطفىء له مشـعل مضىء أبدا •

احتفاليات المحمل المصرى

لايستطيع اى باحث فى الفولكلور أن يفصل بين كسوة الكعبة الشريفة وذلك الموكب الاحتفالى الذى كان يقـام سنويا ، ايذانا بالحج ، تعبيرا عن المشاعر الجياشـة التى يغلفهـا الشوق والحنين لزيارة بيت الله الحرام ، وكساء بيته المقدس أو العودة من تلك الزيـارة بالغفران ، وهو ما كان يعرف باسم المحمل • لقد ذهب بعض المؤرخين الى أن المحمل يبتدىء تاريخه منذ عام ٦٤٥ هجرية ، وقالوا انه هو الهودج الذى ركبت فيه (شجر الدر) ملكة مصر فى حجها فى هذا العام ، وصار بعدها يسير سنويا أمام قافلة الحاج وليس فيه أحد ، لأن مكان الملوك لايجلس فيه غيرهم (٣٩) •

وحـدد آخـرون بداية أخـرى للمحمـل غير ما سلف ، فقـد قيـل أن أميرة أرادت أن تحج ، فأعدت لها محفة فخمة لتنقلهـا الى بلاد الحجاز ، فرأى السلطان المملوكى (الظاهر بيبرس) أن يرسـل محفـة مماثلة الى مكة كل عام فى موسم الحج (٤٠) •

وقد جـاء فى كتـاب (الكنز المدفون) للسيوطى : « ان أول من أحـدث المحامـل فى طريق مكة هو (الحجاج بن يوسف الثقفى) • وذكر صاحب (درر الفرائد) : « ان المحامل التى اعتادت أن ترد من الأقاليـم الى الحجاز أربعة : العراقى والمصرى والشامى واليمنى •

وحج فى بعض السنين الحلبيون بمحمل ، وحج آخرون بمحامل فى سنين مختلفة » (٤١) ٠

وقد ذكر الرحالة العربى (ابن بطوطة) فى رحلاته تحت عنوان (ذكر يوم المحمل بمصر) فقال عنه : « وهو يوم دوران المحمل ، يوم مشهود ٠ وكيفية ترتيبهم فيه أنه يركب فيه القضاة الأربعة ، ووكيل بيت المال ، والمحتسب ، ويركب معهم أعلام الفقهاء ، وأمناء الرؤساء ، وأرباب الدولة ، ويقصدون جميعا باب القلعة دار الملك (الناصر) ، فيخرج اليهم المحمل على جمل ، وأمامه الأمير المعين لسفر الحجاز فى تلك السنة ، ومعه عسكره ، والسقاءون على جمالهم ٠ ويجتمع لذلك أصناف الناس من رجال ونساء ، ثم يطوفون بالمحمل بمدينتى القاهرة ، ومصر ، والحداة يحدون أمامهم ٠ ويكون ذلك فى رجب ٠ فعند ذلك تهيج الغرامات ، وتنبعث الأشواق ، وتتحرك البواعث ، ويلقى الله تعالى العزيمة على الحج فى قلب من يشاء من عباده ، فيأخذون فى التأهب لذلك والاستعداد » (٤٢) ٠

والمحمل المصرى وصفه (ادوارد وليم لين) فى الربع الأول للقرن التاسع عشر فقال عنه : « هو اطار مربع من الخشب ، هرمى القمة ، له ستر من الديباج الأسود ، عليه كتابة وزخارف مطرزة تطريزا فاخرا بالذهب ، على أرضية من الحرير الأخضر أو الأحمر فى بعض الأجزاء ، ويحده هدبة حريرية ، وشراريب يعلوها كرات فضية ٠ وزخرفة الستر لاتكون دائما على النموذج نفسه٠ غير أننى لاحظت أن كل ستر رأيته يحمل فى قسمه الأعلا من الصدر منظرا لمسجد مكة [يقصد الكعبة المشرفة] مطرزا بالذهب ، ويعلوه طغراء السلطان ٠ والمحمل لايحوى شيئا ، غير أن هناك مصحفين صغيرين ، أحدهما قرطاس ملفوف ، والآخر كتاب عادى داخل صندوقين من الفضة المذهبة ، يعلقان خارج المحمل فى القمة ، وتكون الكرات الخمس وأهلتها التى تزين المحمل من الفضة المذهبة ٠ ويحمل المحمل على جمل طويل جميل » (٤٣) ٠

واذا كان هكذا استطاع المستشرق الانجليزى (ادوارد وليم لين) أن يصف المحمل المصرى ، وهو فى الربع الأول من القرن التاسع عشر ، فكيف يكون وصف المحمل اذا رأيناه بأنفسنا ووصفناه نحن المصريون ، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ؟

الحقيقة انه من خلال المشاهدة والفحص المتمهل للمحمل الموجود الآن بالمتحف الاثنوجرافى التابع للجمعية الجغرافية بالقاهرة نستطيع أن نصفه على النحو الآتى : [أنظر شكل رقم (١)]

هو هيكل خشبى مجوف ، يتشكل عن طريق عوارض أفقية ورأسية ومائلة ، سمك كل منها ١٠ سنتيمترات ، وهذا الهيكل الخشبى يتكون من جزئين رئيسيين : الجزء الأول وهو السفلى منه منشورى الشكل طوله ١ر٧٥ متر وعرضه ١ر٣٠ متر ، وارتفاعه ١ر٦٢ متر ، والجزء الآخر العلوى عبارة عن هرم ارتفاعه ١ر٩٥ متر ، وقاعدته مستطيلة الشكل طولها ١ر٧٥ متر ، وعرضها ١ر٣٠ متر ٠

ويكسو الجزئين المنشورى والهرمى معا ستر من الحرير ، ضاعت الآن معالم لونه ، وان كان يبدو أخضر اللون ، وهو مشغول ومزركش بطريقة الصرمة بخيوط المخيش الفضية ، والتى تشغل معظم مساحة هذا الستر الحريرى ، حتى تكاد هذه الزركشة أن تطغى على قماشه جميعه ٠

بأعلا الجزء الأول ، وهو المنشورى توجد كتابات قرآنية بالخط الثلث داخل اطار سمكه سبعة وعشرين سنتيمترا ، وهذه الكتابات القرآنية تحيط بالمحمل من جوانبه الأربع على النحو الآتى :

١ ــ الواجهة الأمامية مكتوب فيها : «بسم الله الرحمن الرحيم الله لا إله الا هو » ، ثم دائرة مشغولة بالمخيش الفضى قطرها الخارجى ٢٣ر٥٠ سنتيمترا ، وقطرها الداخلى ١٩ر٠٠ سنتيمترا ، ومكتوب فى داخلها عبارة « الله ربى » بالمخيش الفضى ، ثم يلى ذلك بقية الآية الكريمة ، وهى عبارة « الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم » ٠

٢ ـ فى الجانب الأيمن مكتوب : « له مافى السموات وما فى الأرض من ذا الذى يشفع عنده الا باذنه » ٠

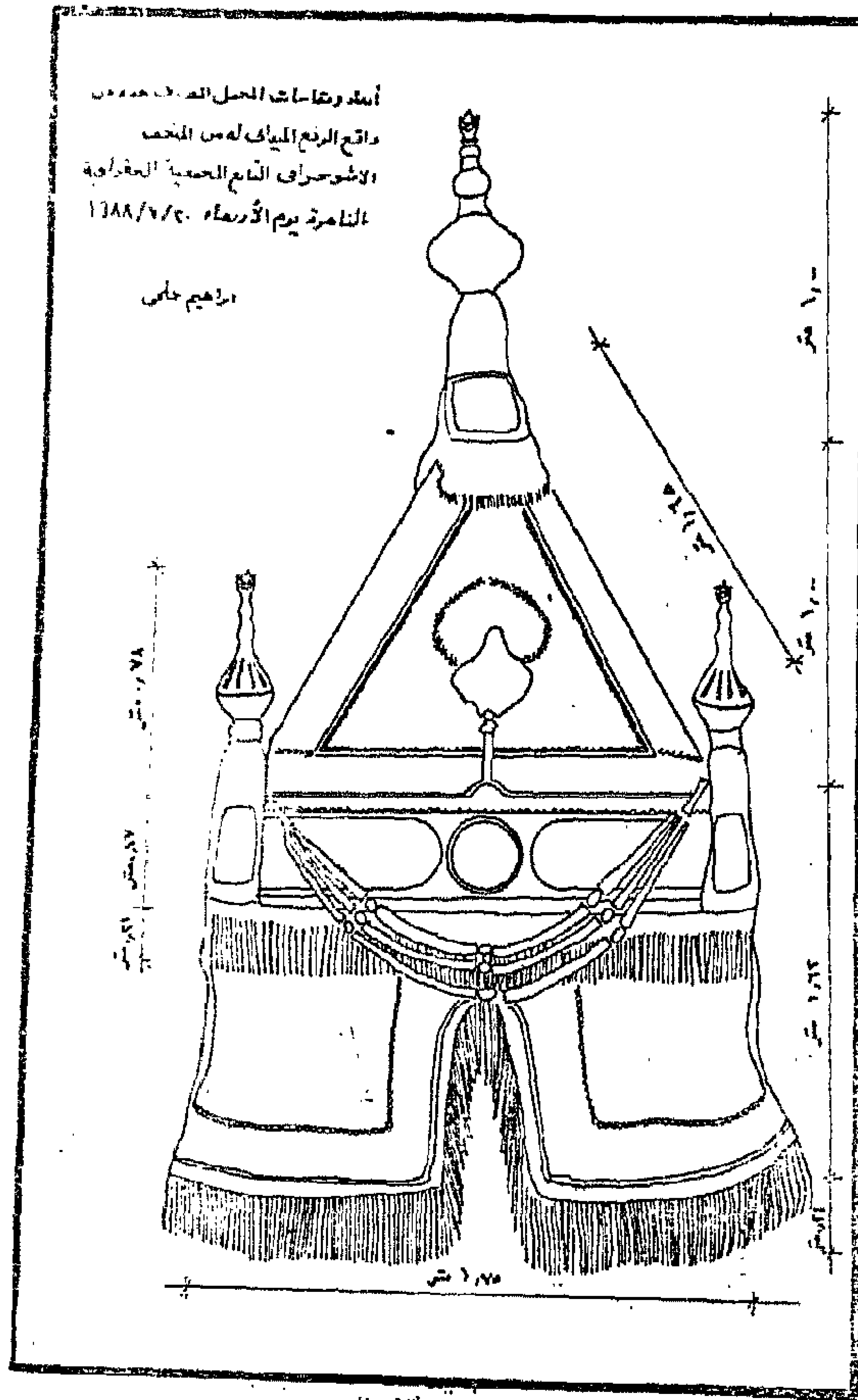
٣ ـ فى الواجهـــة الخلفيـة مكتوب : « يعلم مابين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون » ، ثم دائرة مشغولة بالمخيش الفضى بنفس مقاسات الدائرة التى فى الواجهة الأماميـــة ، غير أنها مكتوب فى داخلها عبارة « محمد نبى » ، ثم بقية الآية الكريمـة ، وهى عبـارة « بشىء من علمـه الا بما شاء وسع كرسيه » ٠

٤ ـ وفى الجانب الأيسر مكتوب : « السموات والأرض ولا يوده حفظهما وهو العلى العظيم ٠

أما فى الواجهة الأماميـــة الهرميـة العلوية فتوجد عبارتان ٠ الأولى : « عمـــل هذا الستر للمحمـل الشريف مولانـا السلطان » ، وهذه العبارة فى شكل شبه نصف بيضاوى قوســه لأعلا ، والعبارة الثانية بخط ذى حجم أكبر داخل شكل بيضاوى ، وهى عبـــارة « فؤاد الأول » وتحتها في نفس الشكل البيضاوى مكتوب « ١٣٣٦ » ٠

وهذا التـاريخ الهجرى يوافق عام ١٩١٦ ، وهو بالطبع ليس تاريخ صنع المحمل ، وانما هو تاريخ تجديد الكتابة على ستر المحمل نفسه ٠ أما تاريخ صنع هذا المحمـل فالمرجح أن يـكون عام ١٢٩٢ هجرية الموافق عام ١٨٧٥ ميلادية ، فى عصر الخديو اسماعيل ، وهو التاريخ المكتوب على القطعة النحاسية ، والتى تتوسـط الجزء العلوى الهرمى من المحمل ، وربمـا قد يكون تاريخ الصنع قبـل هذا التاريخ ، حيث أن هذا التاريخ هو أقدم تاريخ على المحمل ، وهذه القطعة النحاسية سهلة الرفع والتبديل والتغيير ، وربما تكون قد اسـتبدلت ضمن التغيرات الكثيرة التى ألمت به ضمن أعمال صـيانة المحمـــل ، والتى كانت تتم تباعا (٤٤) ٠

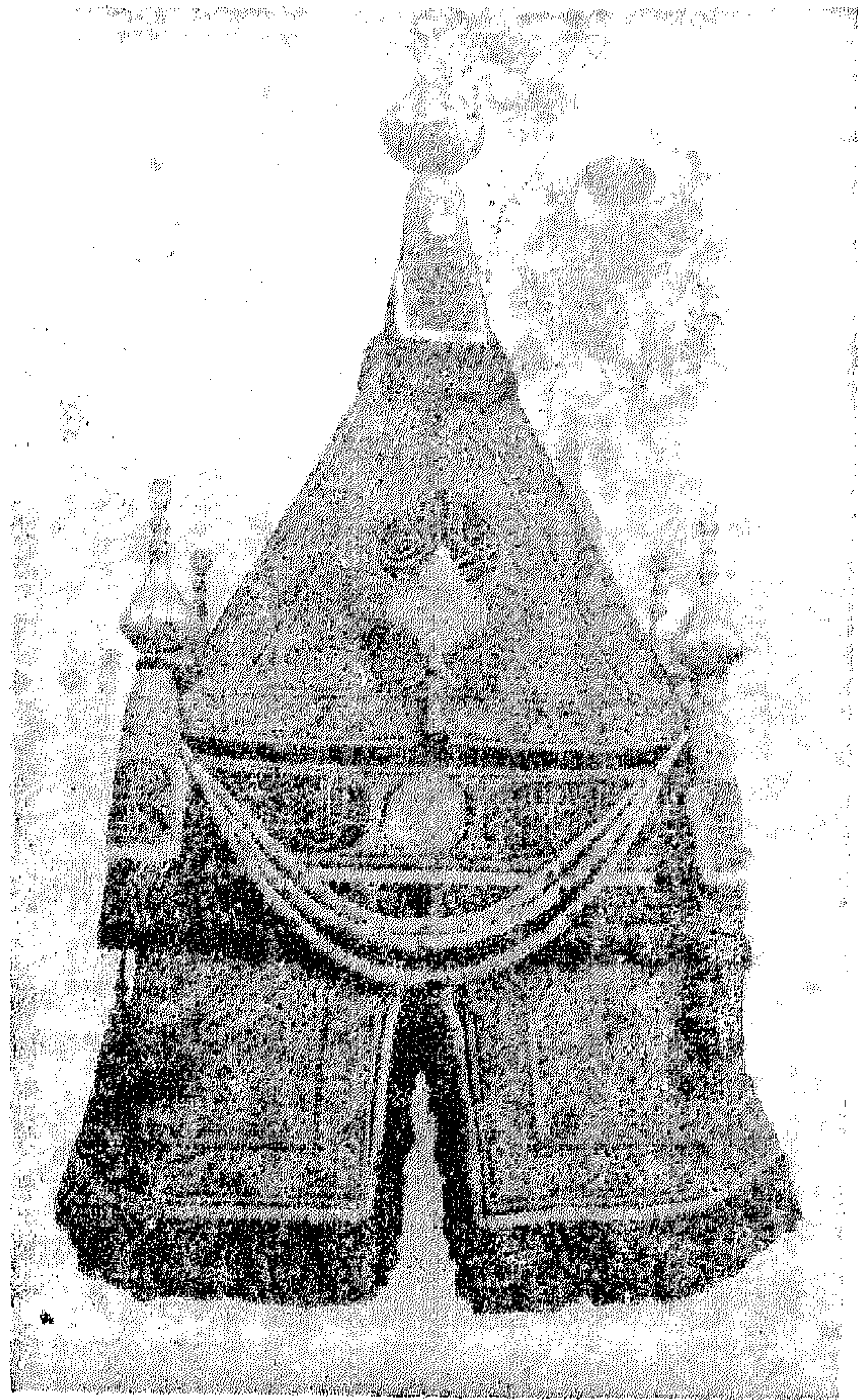
وفى هذه القطعة النحاسية توجد كتابات فى ثمانية أسطر ٠ السطر الأول مكتوب فيه عبارة « يا الله » ، والسطر الثانى عبارة « ماشاء الله » ، والسطر الثالث عبارة « لا اله الا الله » والسطر الرابع عبارة « محمد رسـول الله » ، والسطر



صورة رقم (١٣) شكل رقم (١) أبعاد ومقاسات المحمل المصرى منذ عام ١٩٣٠

الخامس عبـــارة « نصر مـن الله » ، والسطر السادس عبارة « وفتح قريب وبشر المؤمنين » ، والسطر السابع عبارة « يامحمـــد » ، والسطر الثامن والأخير عبارة « سنة ١٢٩٢ » ٠ وهذه الكتابات آخـذة سطورهـا الشكل الهرمى قمته لفظ « يا الله » وقاعدته عبارة « وفتح قريب وبشر المؤمنين » ٠

وفى ركن اللوحة النحاســية الأيسر عبارة « لاشريك له » ، وهى مكتوبة من أعلا لأسفل ، فى وضع كتابة رأسى ، كمـا يتوازن معها فى الركن الايمن عبارة « وحده » ، وهى مكتوبة من أسفل الى أعلى ، فى وضع كتابة رأسى أيضــا ، ولكن على عكس العبارة الأولى ٠ ويحيط بالمحمل



صورة رقم (١٤) المحمل المصرى عام ١٩٣٠ .

أربعة قوائم خشبية ، مركب عليها أربعة أشكال مخروطية من مادة النحاس ، يعتلى كل منها هلال بداخله نجمة خماسية نحاسية ، ومحيط هذا الشكل المخروطى عند أكبر قطر لقاعدته ٢٨ سنتيمترا ، وارتفاع هذا القائم ٧٨ سنتيمترا كما يعلو قمة الشكل الهرمى شكل مخروطى آخر ، ولكنه أكبر من حيث الحجم من الأشكال المخروطية الأربع بارتفاع يبلغ حوالى مترا . والقوائم النحاسية الركنية الأربع يتذيلها أربع كسوات مشغولة بخيوط المخيش الفضية بارتفاع ٥٥ سنتيمترا وعرض ٢٥ سنتيمترا ، ومكتوب فى سطرين منها عبارتى « لا اله الا الله » ، وذلك فى السطر العلوى ، أما فى السطر السفلى فنجد عبارة « محمد رسول الله » . وبنفس هذه الكسوة تكسى الجزء الهرمى من أعلاه من الامام والخلف بكسوتين تحملان نفس العبارات السابقة فى كل منهما .

ويتذيل المحمل شراريب على امتداد محيطه السفلى بارتفاع ٢١ سنتيمترا مصنوعة من خيوط القصب الأصفر اللون ، كما تتذيل شريط الكتابات القرآنية كذلك بنفس الارتفاع .

ويوجد كنار أصفر اللون بسمك ٣ سنتيمترات تحت الحزام المكتوب بالمخيش بآية الكرسى ، وهذا الكنار يحيط بستر الجزء السفلى من كسوة المحمل بنفس السمك [أنظر صورة رقم (١٣)] .

وقد لاحظنا أن مقود الجمل مشغول كذلك بالمخيش الفضى بنفس زركشة كسوة المحمل ، ومن نفس القماش . كما لاحظنا أن جميع البطانة الداخلية لكسوة المحمل من الحرير ذى اللون الأصفر . أما بطانة كسوة القوائم الرأسية فهى من الحرير الأحمر اللون . [انظر صورة رقم (١٤)]

وقد بحثنا أثناء الفحص للمحمل عن منظر مسجد مكة الذى وصفه (ادوارد وليم لين) على كل ستر له فلم نجده ، والمرجح أن يكون القصد هو تشبيه الكتابة بآية الكرسى على كسوة المحمل بتلك الزركشة التى توجد على أحزمة ستائر كسوة الكعبة الشريفة ، لكن دقة التعبير قد خانت (ادوارد وليم لين) .. !

واذا كان المحمل المصرى قد ازدهر ابان فترة الحكم المملوكى على يد سلاطينهم وملوكهم ، فقد شهدت بعض فتراته التاريخية من المظاهر الاحتفالية ما خرج به عن سمته ووقاره الدينى المعهود ، فكان معبرا تماما التعبير عن روح عصره . من ذلك ما ذكره (ابن اياس) من اصطحاب السلطان (الأشرف شعبان بن قلاون) فى محمله فى شهر شوال سنة ٧٧٨ هجرية « لجماعة من أرباب الملاهى ، والمخايلين من صناع خيال الظل ، ومغانى العرب ، وأشيع أنه حمل معه نبيذ غزاوى فى قطار ميز ، فقال الناس : الذى يقصد أن يحج الى بيت الله تعالى يصحب معه ذلك ؟! » (٤٥) .

كان احتفال المماليك بالمحمل من نوع خاص . قال عن هذا الاحتفال (محمد قنديل

البقلى) : « كان يخرج الصناع على عرباتهم ، ويؤدون حرفهم على هذه العربات ، وفى مقدمة الموكب الرسمى الذى كان يهتم به الجند . فكانوا يرتدون أفخر ملابسهم وزينتهم ويحملون آلاتهم العربية ، وكأنهم فى استعراض عسكرى .. كان يتقدم ركب المحمل جماعة الممثلين الهزليين الذين عرفوا باسم أصحاب المساخر .. كان هؤلاء الممثلون يخرجون فى احتفالات المحمل كما كانوا يظهرون وهم يؤدون أدوارهم التمثيلية أمام الناس ، وكان يسير معهم المصارعون وما يسمى الآن بالبلياتشو الذى نعرفه فى السيرك ، ومن هؤلاء من كان يسير على أرجل خشبية قد ترتفع الى ثلاثة أمتار تقريبا ، ويسدل عليهم معطف طويل يغطى هذه الارجل الخشبية ، ويلطخ وجهه بالمساحيق ، فكان منظره يثير ضحك الناس حتى أطلقوا على أمثال هؤلاء اسم (عفاريت المحمل) » (٤٦) .

لقد تغيرت تلك الاحتفالات ، وتطورت كثيرا تلك العروض الشعبية التى كانت تصاحب رحلة المحمل الى ومن الأراضى المقدسة . واذا كانت تلك الاحتفالات والعروض الشعبية قد شابتها شوائب العصر المملوكى ، من لهو واستمتاع حسى ابن عصره المنحدر والذابل ، فان العروض الشعبية التى واكبت المحمل المصرى منذ بداية هذا القرن قد أخذت لها مسحة صوفية ظاهرة ، بعد أن ولى زمان اختلطت فيه الأمور .

وسنضرب مثلا بالاحتفال بأمير الحج وأمين الصرة التى كانت تحوى مال الصدقة قبل سفر المحمل .

كان هذا الحفل الشعبى يسمى باسم (العراضة) ، ولعل الاسم قد ولد من وحى تلك المظاهر والعروض الشعبية التى كانت تقدم للناس وتصاحب فرحه واحتفاء الناس بموكب المحمل ورحلة الحج . كان أمير الحج يعين يوم الاحتفال بسفر المحمل . وجرت العادة أنه بعد تعيين أمير الحج وأمين الصرة تحتفل طوائف الضوئية ، والعكامة ، والفراشين ، والسقائين ، وتحضر كل طائفة ومعها رئيسها الى منزل أمير الحج ، ثم الى منزل أمين الصرة ، ومن ثم يقام الاحتفال (٤٧) .

وطائفة الضوئية : هم الذين يضيئون الطريق أثناء السفر فى الليالى المظلمة باشعالهم الخشب فى مشاعل يحملونها أمام الركب وعلى جانبيه ، ويسير رئيسهم دائماً مرافقا لأمير الحج ، ويلقب باسم (ضوى) باشا ، وعددهم سبعة ، وتقوم طائفة الضوئية بحفلهم بأن يحضر رئيسهم لابسا « بنشا » وخلفه رجال حاملين المشاعل ، مكسوة رؤوسها بأغطية ملونة ، ويبتدئون بمدائح نبوية ، وعقب ذلك يسقون شرابا حلوا ، ويعطى رئيسهم « شالا » كشميريا يتقلده فورا ، ثم ينصرفون .

والعكامة : وهم أفراد طائفة ، وظيفتهم وضع الأحمال على الجمال وقيادتها ، والمحافظة عليها ، وانزالها . ويحضرون الى منزل أمير الحج ، ومعهم رئيسهم لابسا « بنشا » ، ومعهم تختروان محمول على جملين بالهيئة التى يكون عليه حال السفر ، وتتقدمهم الطبول والزمور ، ويسقون الشراب الحلو ، ويقلد رئيسهم « شالا » كشميريا وينصرفون .

والفراشون : وهم وظيفتهم نصب الخيام وطيها ، ويتقدمون الركب مع بعض الحرس قبل وصوله الى أية محطة بوقت كاف ، ويقيمون له الخيام ، والسقاؤون يملئون القرب ويضعونها فى الخيام ، حتى اذا وصل الركب وجدت الخيام مقامة والمياه فيها داخل القرب .

ويكون حفل الفراشين بأن يحضروا ومعهم رئيسهم لابسا « بنشا » ، وأمامه الطبول والزمور وجملان محملان خياما كحالهم وقت السفر ، فيسقون الشراب الحلو ، ويقلد أمير الحج رئيسهم « شالا » كشميريا ، وينصرفون . ويحتفل السقاءون عندما يحضر كل واحد منهم ، وهو يحمل قربة منفوخة ، ويرقصون بها على قرع الطبول ونغم المزامير ، ومعهم جملان محملان قربا مملوءة بالماء ، وفوق القربة قمع من النحاس يوضع فى فم القربة ، ويسكب فيه الماء لملئها ، وجمل ثالث على ظهره سعفان نخل محزومة من أسفلها تمثل نخلة صغيرة . وقاعدة النخلة وظهر الجمل مزينان بالشيلان الكشميرية والأنسجة القطيفة المشغولة بالقصب والترتر .

وفى الحفل يسقون الشراب الحلو ، ويقلد

أمير الحج رئيسهم « شالا » كشميريا ، ثم ينصرفون .

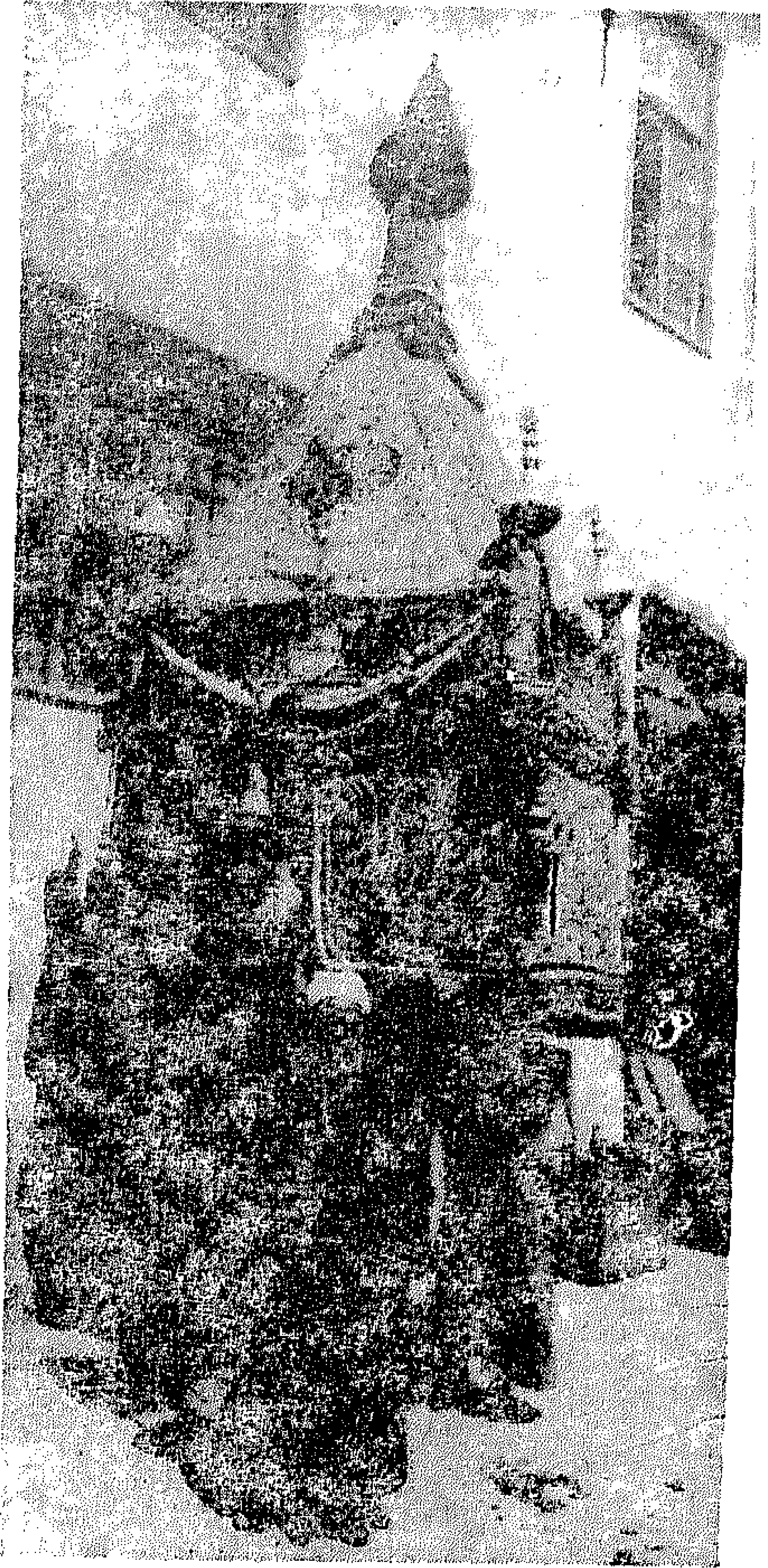
وهؤلاء الرؤساء الأربعة يلبسون « البنشات » والشيلان الكشميرية المهداة اليهم من أمير الحج فى كل حفلة تعمل أثناء تنقلات موكب المحمل المصري فى القاهرة ، والسويس وجدة ومكة ومنى وينبع والمدينة .

موكب المحمل : [انظر الصور رقم (١٥) ، (١٦)، (١٧) ، (١٨)،].

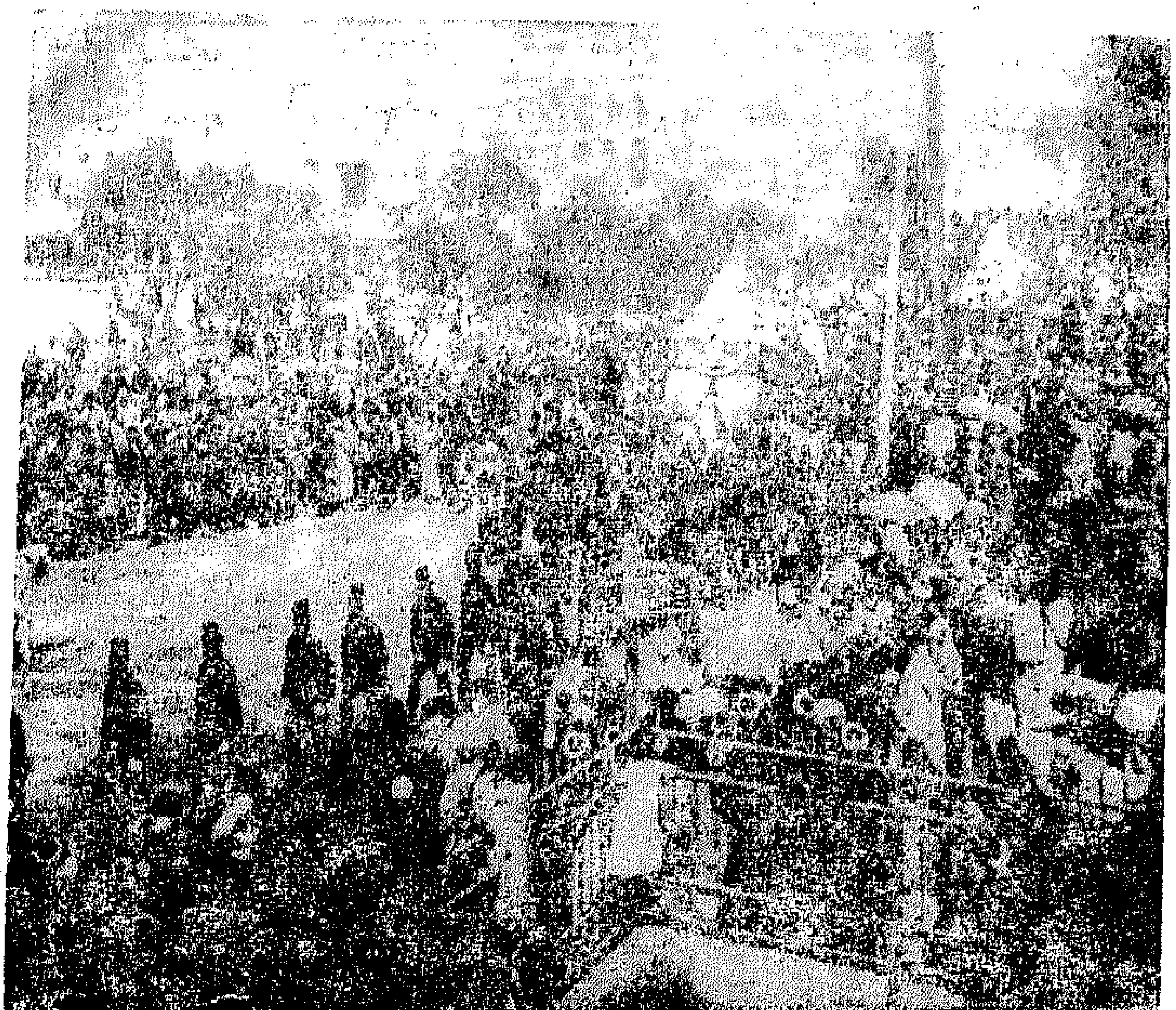
ان أدق وصف لموكب المحمل المصرى يعبر عنه فى جملة واحدة فقط هو وصف الرحالة الفرنسى (جيراردى نرفال) ، وهو على مشارف القرن الثامن عشر . قال هذا الرحالة حينما شهد موكب المحمل المصرى عند باب الفتوح بالقاهرة : « كان المشهد يشبه أمة تسير وتأتى لتذوب فى شعب كبير » (٤٨) .

ولقد كانت عبارة الرحالة الفرنسى بالفعل صادقة تمام الصدق ، وان جاءت رؤيته رؤية سائح مندهش أخذ جلال المشهد منه لبه وعقله !.

وهناك العديد من الرحالة الذين اهتموا وعنوا بأمر المحمل المصرى ، فوصفوه فى كتبهم ومذكراتهم الخاصة وصفا اختلف من عين لأخرى . نذكر منهم مثلا (ادوارد وليم لين) ، و (جيراردى نرفال) ، و (لوسى دف جوردون) ، و (محمد



صورة رقم (١٥) المحمل المصرى يتاهب للخروج من دار كسوة الكعبة الشريفة بالخرنفش بالقاهرة عام ١٩٣٠ ميلادية .



صورة رقم (١٦) المحمل المصرى فى طريقه الى مصطبة المحمل بميدان صلاح الدين بالقلعة ، مارا من أمام مسجد المحمودية وجامع الرفاعى بالقلعة عام ١٩٠٩ ميلادية .

لبيب البتانونى) ، و (ابراهيم رفعت باشا) ، وهذا الأخير استطاع بحس فى الفولكلور مرهف أن يصف موكب المحمل المصرى وصفا دقيقا وهاما ، ساعده على ذلك أنه كان أمير البعثة للحج المصرى فى أعوام (١٣٢٠ ـ ١٩٠٣) ، و (١٣٢١ ـ ١٩٠٤) و (١٣٢٥ ـ ١٩٠٨) ، وشغل منصب قومندان حرس المحمل عام ١٣١٨ ـ ١٩٠١) • قال (ابراهيم رفعت باشا) فى وصفه احتفال المحمل المصرى : « فى يوم ٢٧ شوال سنة ١٣١٨ هجرية (١٦ فبراير ١٩٠١) احتفل فى القاهرة بكسوة الكعبة المشرفة بالطريقة الآتية :

فى يوم ٢٦ شوال أتى بالمحمل من مقره بوزارة المالية ، ونقل داخل صناديق على عجلة الى (وكالة الست) بالجمالية حسب المعتاد من قديم ، ونقل جزء من كسوة الكعبة مع أحزمتها الحريرية المزركشة بالقصب من مصنعها بالخرنفش الى المصطبة بميدان صلاح الدين المعروف بميدان القلعة أو ميدان محمد على (٤٩) • وفى عصر هذا اليوم احتفل رسميا بنقل كسوة مقام الخليل ابراهيم ـ عليه السلام ـ والجزء الباقى من كسوة الكعبة من مصنعها بالخرنفش الى ميدان صلاح الدين السابق ، وكان نقل الكسوة على أكتاف الحمالين ، يحيط بها رجال الشرطة ، ويتقدمها قسم من الجيش ما بين راجل وراكب معهم الموسيقا تصدح بالأنغام المطربة ، ويصحبه أرباب المزمار البلدى المعينون للسفر بصحبة المحمل ، وكذلك تقدم الكسوة مدير مصنعها ـ مأمور الكسوة ـ ممتطيا جواده مرتديا لباسه الرسمى ـ بذلة التشريفة الكبرى ـ وعلى يديه مبسوطتين كيس مفتاح الكعبة • ويتلو كسوة مقام الخليل ابراهيم محمولة على الأكتاف أيضا ، وسار الموكب بهذا النظام من المصنع الى سبيل (كتخدا) ، حيث التقى به المحمل بكسوته الخضراء المعتادة آتيا من (وكالة الست) بالجمالية على ظهر جمل ، فسار وراء كسوة المقام ، وسار الموكب كله الى النحاسين ، فالغورية ، فباب زويلة (بوابة المتولى) ، فالدرب الأحمر ، فالتبانة ، فالمحجر ، فميدان صلاح الدين ، حيث أقيم هناك الاحتفال ، فوضع المحمل مع الكسوة فى المحل المقابل لردهة (صالة) الاستقبال حتى الصباح ، ووضعت كسوة المقام وسط الردهة المذكورة التى زينت جدرها بقطع من كسوة الكعبة وأحزمتها القصبية وكيس مفتاح الكعبة وستارة بابها وباب التوبة ، ووضع حول كسوة المقام أربع ماثلات (شمعدانات) من



صورة رقم (١٧) مصطبة المحمل بميدان صلاح الدين بالقلعة ومراسم الاحتفال بتوديع المحمل عام ١٩٠٩ ميلادية •

الفضة أحضرت من جامع القلعة ، ووضع بحجرة المحافظ التى بالجهة الغربية من ردهة الاستقبال أربع قطع يقال لها (كرداشيات) زينت بها جدر الحجرة ، وقد أحيت المحافظة الليلة المعقبة لهذا اليوم بتلاوة آى القرآن الكريم ، وانشاد المنشدين فى مكان شرقى مكان الاحتفال ، ودعت العلماء والكبراء والأعيان لمشاركتها فى احياء الليلة ، ومنهم من دعته لتناول طعام العشاء قبل الغروب ، ومنهم من دعى للاحياء بعد صلاة العشاء فحسب ، كما أنها دعت مشايخ الطرق من الرفاعية ، والسعدية ، والأحمدية ، والابراهيمية ، والبيومية ، والقادرية ، والشاذلية للسير أمام المحمل والكسوتين ، وللمشاركة فى احياء هذه الليلة التى أنفق فيها مائة جنيه مصرى ، واستمرت الحفلة الى ما بعد نصف الليل ، حيث جمعت قطع الكسوة التى فى الردهة وفى حجرة المحافظ مع كسوة المقام ، ووضع كل ذلك مع المحمل فى المكان المقابل لردهة الاستقبال • وفى صباح هذه الليلة احتفل بالكسوة والمحمل احتفالا فخما فى ميدان صلاح الدين حضره سمو الخديو والوزراء والعلماء والأعيان ، وأطلق للخديو ساعة حضوره واحد وعشرون مدفعا ، وصدحت الموسيقا بسلامه ثلاثا ، أعقبها الضباط والعساكر والحضور فى كل مرة بالهتاف لسموه (أفند مزجوق يشا) – يعيش أفندينا طويلا – وكان الخديو والحضور قليلا فى بهو (صالة) الاستقبال مشاهداً دورات المحمل السبع المعتادة فى الفناء الواسع الذى أمام البهو ، وكان يقود جمل المحمل مدير مصنع الكسوة الذى قدم المقود الى سمو الخديو ، فقبله ، وناوله قاضى القضاة فقبله أيضا مع بعض الحضور ، ثم أعاده الى المأمور الذى ينتظر بالمحمل قبالة الجامع المعروف (بالمحمودية) بالميدان ريثما يتم استعراض الكسوة ، ثم عرضت الكسوة يحملها الخفراء على سموه ، وقد وقف خارج الردهة مع الوزراء والحضور ، والخفراء يمرون بها من أمامهم حتى اذا ما انتهت استعرض الجيش ، ثم أطلق واحد وعشرون مدفعا ايذانا بانتهاء الحفلة • وانصرف الخديو والحضور ، ثم سير بالكسوتين والمحمل الى مسجد الحسين – رضى الله عنه – يصحبها رجال الجيش والشرطة وأرباب الطرق وفى المسجد استقبل الكسوتين أمير الحج وأمين الصرة ، وكانا قد سبقا الناس الى المسجد ، وهنالك ضمت بالخياطة قطع الكسوة بعضها الى بعض ، ثم نقلت الى العباسية مع كسوة المقام فى صناديقها المعدة لها استعدادا للسفر بهما الى الحجاز بعد • أما المحمل فسير به من المسجد الحسينى الى مصنع الكسوة بالخرنفش ، وبقى هناك الى صبيحة يوم الاحتفال بخروج المحمل الى الأقطار الحجازية ، ففى صبيحة هذا اليوم احتفل بنقله من المصنع الى ميدان صلاح الدين ، ولكن من طريق سوق السلاح ، وفى ضحوة ذلك اليوم ١٣ ذى القعدة سنة ١٣١٨ هـ (٤ مارس سنة ١٩٠١) عمل احتفال بالميدان المذكور كالاحتفال السابق ، وسلم فيه (عبد الله فائق بك) مدير مصنع الكسوة زمام المحمل الى سمو الخديو وسموه سلمه لأمير الحج ، حيث قاده محفوفا برجال الشرطة والجيش وأرباب الطرق الى العباسية ليسافر من هنالك الى السويس فمكة مع الكسوتين والروائح العطرية والخرق الجديدة التى تغسل بها الكعبة » (٥٠) •

الأغانى الشعبية فى موكب المحمل المصرى :

وصف الأستاذ (محمد فهمى عبد اللطيف) نوعا من الغناء والمدائح والأهازيج التى كان يتغنى بها المنشدون ، وتترنم بها الجماعات من الرجال والسيدات فى أيام (طلعة المحمل النبوى) ، وتوديع كسوة الكعبة الشريفة ، والمسافرين الى حج بيت الله الحرام ، وزيارة الروضة والمقام •

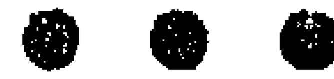
قال : « كان توديع الكسوة يتم فى حفل حافل يتبارى فيه كبار المطربين والمنشدين فى انشاد المدائح النبوية ، وكان فارس الميدان فى هذا المرحوم الشيخ (يوسف المنيلاوى) ، ثم الشيخ (على محمود) من بعده ، وكذلك يوم طلعة المحمل ، لقد كان يوما مشهودا تتعطل فيه الأعمال فى المصالح والدواوين ، ويحتشد له الناس جماعات من كل صوب فى زحام أشبه بالحشر للتبرك برؤية المحمل الشريف وهو يخترق شوارع القاهرة فى موكبه الحافل بالموسيقى والأناشيد وضرب النقاقير • وكان للحج أغنية شعبية مشهورة ترددها السيدات فى

أداء جماعي عذب الترانيم في وداع الحجاج ، وفي استقبالهم ، كما كانت ترددها السيدات المسافرات للحج وهن يقطعن الرحلة على ظهور الجمال من جدة الى مكة ، ومن مكة الى المدينة المنورة ، وهي أغنية تتحدث عن الطريق الى الحج ، وركوب الوابور ، والبحر ، وذكر شعائر الحج بالترتيب ، وزيارة النبي والأعتاب ، وكان من العادة أن تبدأ سيدتان الغناء معا بكلمة : (يا هنا اللى انوعد) ، فترد الجماعة بصوت محدود : (يا هناه ٠٠ يا هنا اللى انوعد) ، وهكذا يجري الترديد في آخر كل مقطع من مقاطع الأغنية على النحو التالي : (٥١) ٠

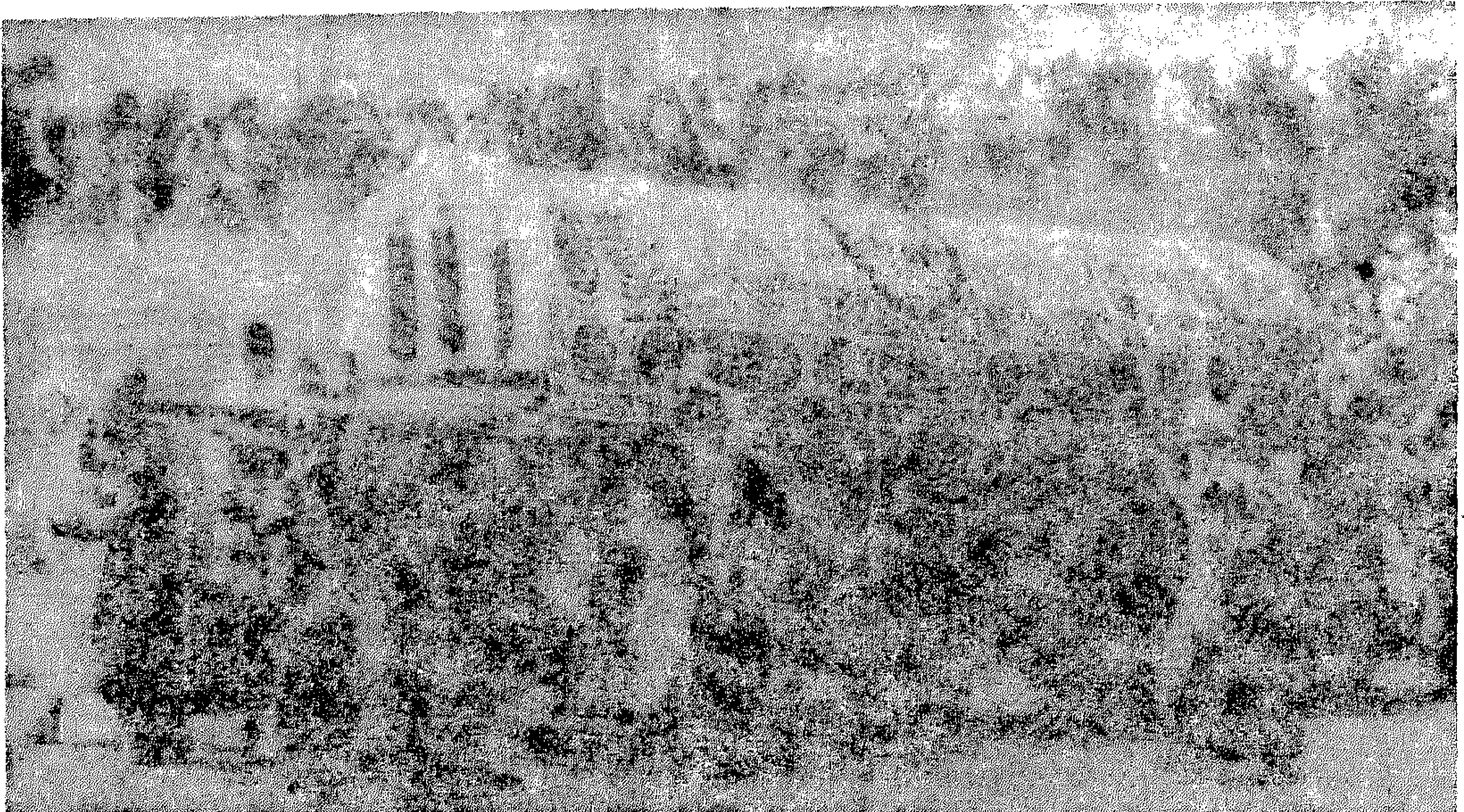
أنا أمدح محمد والحسن والحسين والقاسم أحمد
بلغ العاشقين يارب زيارة محمد ٠٠ مديح باشتياق أنا ما أمدح الا النبى
يا هنا اللى انوعد ٠٠ يا هناه



يا ليلة ان برزوا وباتوا لبره وبات قلبى فى حنين
ويطلب من الله يرجعوا سالمين بنصرة من الله
ياهنا اللى انوعد ٠٠ ياهناه



وان جبت حبيبى يا بابور ، وان جبت حبيبى
لأكنسك وأرشك وبالشمع أقيدك



صورة رقم (١٨) الخفراء وبلوكات النظام يحملون كسوة الكعبة الشريفة عام ١٩١٥ميلادية فى حين تسور الرجال والنساء الأسوار للفرجة ٠

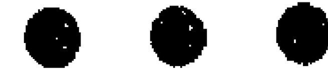
مروق بخوخه يا بحر يا بحر مروق بخوخه
لا يمسك عكار ولا ريح بدوخة تحت القلوع أبوشال وجوخة
فى رابغ نوى الاحرام ولبس احترامه [رابغ هى نقطة الاحرام لمن حاذا مدينة (أبا) برا وبحرا]
يا يوم الهنا يوم خلوه يحل احرامه
يا هنا اللى انوعد ٠٠ يا هناه



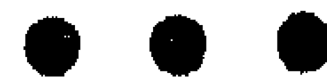
يا فرح قلبى يوم طلوع الجبل ٠٠ والخطيب على الجمل ٠٠ والمبلغ يرقى
يا فرح قلبى ساعة النقرة وفرحت عيونا ونزلنا بفرحة ٠٠ وفوتنا من بين العلمين
يا هنا اللى انوعد ٠٠ يا هناه



كان القمر لا يح ٠٠ يوم دخولنا منى ونصبنا الخيم ودبحنا الدبايح
وافتكرنا العيال ٠٠ وبقى الدمع سيال
وبعد تلات أيام حملنا لمكة
وطفنا طواف الوداع وبرزنا
والجمال حملنا وعلى أبو ابراهيم سرنا
يا هنا اللى انوعد ٠٠ يا هناه

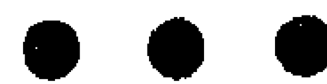


وصلنا قبة المصطفى والأعتاب زمرد
حول مقام النبى قال الطواشى فين يا جماعة
زوروا النبى زوروا واطلبوا الشفاعة
يا هنا اللى انوعد ٠٠ يا هناه



وهناك أغنية أخرى شعبية كانت تردد أثناء رحلة المحمل المصرى ، وهذه الأغنية الشعبية كلماتها ونغماتها تأخذ طابع حداء الابل فى الصحراء ، من حيث قصر الجملة الغنائية المرددة ، والتى تتناسب وحركة اهتزاز راكب سفينة الصحراء ، ومن حيث شجن اللحن نفسه ، وهذه الأغنية تقول : (٥٢) ٠

بعيدة بعيدة يا طريج (طريق) النبى
بعيـدة بعيـدة
بعيدة بعيدة ٠٠ وان عطانى ربى لأروحلك سعيدة
ولا مال معايا خاطر أزور النبى ولا مال معايا
ولا مال معايا يا كريم يا حنون تحنن ياربى
بعيدة بنفسى يا طريج النبى بعيدة بنفسى
بعيدة بنفسى وان عطانى ربى لأروحلك بزفة



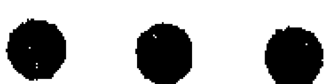
صلوا على النبى وزيدوا صلاته
دا كان يلاغى القمر محمد ويفهم لغاته
يا نخل مكة يا طويل يا عالى
والتمر منك دوا للمبالى
يا بير زمزم سلبك حريرى [السلب هو الحبل ، والمعنى انه لا توجد مشقة فى نزول وصعود الدلو عند الشرب]
والشربة منك دوا للعليل
يا بير زمزم سلبك سلامة
والشربة منك دوا للمسافر
رايحه فين يا حاجة يامو شال قطيفة
رايحه أزور النبى والكعبة الشريفه
وادعيلى يا امه من فوق المنابر
ودعيتلك يا بنى تيجى بالسلامة
وصلتنى ليلة (ليلى) لحد المخاضة
عودى يا ليلة لجيت لى رفاجه
صلوا على النبى وزيدوا صلاته
دا كان يلاغى القمر محمد ويفهم لغاته ٠

ان المتأمل فى الأغانى الشعبية التى كانت تردد عند الحج ، وهو ما يسمى باسم (حنون الحجاج) سيلمح تشابها كبيرا بينها ، من حيث الوزن ، والقافية ، والحس الداخـــلى ، على الرغم من تلك المتغيرات الثقافية فى المجتمع المصرى ، مثلما حدث فى وســائل الانتقال والسفر واســتبدال (الجمل) كتعبير لفظى بتعبير (الوابور) ، وهو ما يعنى انتقال الحجيج وسفرهم باستخدام السكك الحديدية ٠ من ذلك تلك الأغنية : (٥٣) ٠

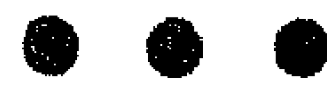
صغير بشوشه ٠٠ حج منا جدع ٠٠ صغير بشوشه ٠٠
وزعقته فى الجبل ٠٠ بتبعد الوحوشه ٠٠
صغير وزينه ٠٠ حج منا جدع ٠٠ صغير وزينه
وزعقته فى الجبل ٠٠ ترج المدينة ٠



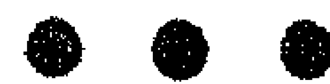
يابو الخف زينة ٠٠ يا جمل يا جمل ٠٠ يابو الخف زينة ٠٠
ورايح فين يا جمل ٠٠ دانا رايح أودى الحبيب يزور نبينا
يابو دراع حديدى ٠٠ يا بابور يا بابور ٠ يا بو دراع حديدى
ورايح فين يا بابور ٠٠ دانا رايح أودى الحبايب يزوروا الحبيبى ٠٠



يارب ما اموت ولا انزل ترابى
الا اما ازور النبى وابلغ مرادى
يارب ما اموت ولا انزل لحودى
الا اما أزور النبى وابلغ مقصودى
يا هناه اللى اتوعد



يا بشير يا بشير ياللى تبشر
لادى لك لبتى ونقى تعشر



يا رايح بلدنا يا بشير يا بشير ·· يا رايح بلدنا
قول لأهلى العزاز ·· يزينوا عتبنا
ياللى انت رايح يا بشير يا بشير ·· ياللى انت رايح
قول لأهلى العزاز ·· يحضروا الدبابيح
ويا هناه اللى اتوعد ·



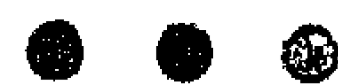
ما تستكتروش مالى على الحج والنبى
دا نبينا المصطفى على الباب ونده لى



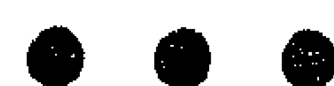
ياللى فوق العلالى ، وادعى لى يا امى ·· ياللى فوق العلالى
دعيت لك يا خوى ·· يردك يا غالى
يا فوق السطوحى ·· وادعى لى يا امى ·· فوق السطوحى
يا فوق السطوحى ·· ودعيت لك يا اخويا ·· يردك يا روحى



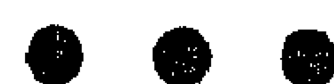
ولما انت ناوى يابوى ·· ولما انت ناوى
ولما انت ناوى ·· مين يحيى الضيوف ·· ويوزع قهاوى
ولما انت رايح ·· يا حبيبى يابوى ·· ولما انت رايح
ولما انت رايح ·· مين يحيى الضيوف ·· ويشرى دبابيح



خد الكشك كله ·· وان نويت ع السفر ·· خد الكشك كله
خد الكشك كله ·· عند حرم النبى ·· اقعد وبله



وهدى شويه ·· يا وابور السفر ·· وهدى شويه
وهدى شويه ·· لما أبويا العزيز ·· يوصى عليه



لابنى واعلى ·· فى طريق النبى ·· لابنى واعلى
لابنى وأعلى ·· وحياة أبوك ·· تميل تصلى
لابنى خزانة ·· فى طريق النبى ·· لابنى خزانة
لابنى خزانة ·· وحياة أبوك يا حاج ·· تميل حدانا
وانا قاعده احلل ·· فات عليه البشير ·· وانا قاعده أحلل
وانا قاعده أحلل ·· رمى عليه الجواب ·· جوابه يطمن
يا رايح بلدنا ·· يا بشير يا بشير ·· يا رايح بلدنا
يا رايح بلدنا ·· قول لولدى العزيز ·· يبيض عتبنا
ببوهيه وزيتى ·· نقرش البوابة ·· ببوهيه وزيتى
ببوهيه وزيتى ·· واكتب حجتى ·· على باب بيتى
ورصوا الكراسى ·· حوالين قبر النبى ·· ورصوا الكراسى



ورصوا الكراسى ·· فج نور النبى ·· تاب كل عاصى ··
بنوك جدودى ·· يا حرم النبى ·· بنوك جدودى
بنوك الجدود ·· وسعوا ساحتك ·· وعلوا العمود ··
وعاليه فى سماها ·· قبتك يا نبى ·· وعالية فى سماها ··
وعاليه فى سماها ·· دول بنوها الملوك ·· وربى نشاها ··



يجيب الأمارة ·· اللى زار النبى ·· يجيب الأمارة
يجيب الأمارة ·· دا الكواكب دهب ·· وخضرة الستارة



ومن الأغانى الشعبية التى كانت تردد حديثا فى موكب المحمل المصرى أغنية (ودينى يا دليل ودينى) ، والتى تقول كلماتها :

ودينى يا دليل ودينى ·· ع النبى أشوفه بعينى
النبى آهو عدى وفات ·· على منى وجبل عرفات

وهذه الأغنية تعد من الأغانى الشعبية التى وصلت لنا متأخرا ، كما ان هناك سلام عند توديع واستقبال المحمل فى رحلته وطنى يسمى (سلام المحمل) كان يعزف المقدسة .



العـادات والمعتقدات الشعبية فى موكب المحمل المصرى :

لقد نشـأ العـديد من العــادات والمعتقدات الشعبية فى كل عام كان يهل فيه موكب المحمل المصرى فى رحلته للأراضى الحجازية المقدسة سواء ذهابا أو ايابا ٠

من ذلك عادة ضرب المدخنين أثناء مرور موكب المحمل ٠٠ !

فقد كان المغاربة من أهل تونس وفاس ــ كما قال الجبرتى ــ من عاداتهم أن يحملـوا كسـوة الكعبة الشريفة ، ويمرون بها فى وسط القاهرة للتبرك ، وكانوا يضربـون كل من رأوه يشرب الدخان فى طريق مرورهم (٥٤) ٠

ولم يفسر لنا (الجبرتى) سبب هذه العادة ، ويبدو أن شرب الدخان بصفة عامة يكشف عن عدم اكتراث الشارب له بما يدور من حوله ، وهى العادة التى ما زالت قائمة الآن فى المآتم ، حيث يقوم المدخنون باطفاء السجائر فور أن يبدأ قارىء القرآن فى التلاوة لآياته الشريفة ٠

● من العادات الغريبة لموكب المحمل المصرى أنه كان يعين به رجل يسمى (أبو القطط) ، وكان هذا الرجل يقوم بغذاء القطط التى كانت تتبع ركب المحمل مـدة سـفره فى البر ، وهو العمل الذى امتد منذ ارسال المحمل المصرى فى أيام الملكة (شجر الدر) (٥٥) ٠

وقـد اسـتلفت انتبـاه (ادوارد وليم لين) موضوع القطط هذا،غير أنه أشار الى أن من يقوم برعايتها أثناء رحلة المحمل المصرى سيدة كانت تسمى (أم القطط) ، وهى عجوز تعودت اقتفاء المحمل سافرة ، تصحب دائما معها خمسة قطط أو ستة بجانبها على الجمل (٥٦) ٠

ولم يذكر لنا أحد علة اصطحاب المحمل المصرى للقطط ٠ هل كانت مسألة معتقدات شعبية ؟ أو كانت لغرض التهام بقايا وفضلات الطعام التى تتبقى من الحجيج ؟ واذا كان الأمر كذلك فهل عدد هذه القطط كان يكفى لهـذا الغرض ؟ فى الحقيقة اننا لم نصل لعلة ذلك ٠

● من أبرز عادات المصريين التبرك بالمحمل أينما حل ، وذلك بالرؤية بالعين ، أو باللمس ٠ يقول اللـواء / (ابراهيـم رفعت باشـا) : « ٠٠٠ وقد كان الأهالى ، ومشايخ الطرق ، وطلبة المدارس بنين وبنات ينتظرون المحمل فى محطات الوقوف للقطار ومعهم الموسيقى والمزمـار ، مثل محطات القاهرة ، وطوخ ، وبنها ، والزقازيق ، وأبى حماد ، ونفيشة ، والاسماعيلية ، وفايد ، ومما رأينا من عادات الأهالى احضارهم أولادهم الرضع ، ليروا المحمل ، فيبارك لهم فى ذريتهم ٠ وكانوا اذا لم يستطعوا لمسة قذفوا بمناديلهم الى خدام المحمل بعد أن يضعوا فيها شيئا من النقود ، أو يملؤوها باللحوم البيضاء ، أو الفطير ، فيأخذ الخـدم ذلك منها ، ويردونها الى أربابها بعــد امرارها على المحمل ، والذى دعا العامة الى ذلك ما يعلمونه من أن المحمل يوضع داخل المسجد الحرام ، كما يوضع فى المقصورة النحاسية التى حول قبر الرسول ــ صلوات الله عليه وسلامه ــ ما دام بالمدينــة فيريدون التبرك بمحمل يزور الأماكن المقدسة » (٥٧) ٠

ولقد رصد ظاهرة لمس المحمل المصرى لنيل البركـة (ادوارد وليم لين) ، بل قام هو بهـا بنفسه حين مشاهدته للموكب العائد من الأراضى الحجازية ، عند باب النصر بالقاهرة ٠ وفى ذلك يقول عنه ، وقـد أدركه عند القلعة من شـدة الازدحام : « ٠٠٠ وبعد أن لمسته ثلاثا ، وقبلت يدى ، أمسكت بالهدبة ، وسرت بجانبه ٠ ورآنى حارس المحمل المقدس ، الذى كان يسير خلفه ، فحملنى على النطق بدعاء صالح ، لعله كان المانع من تنحيتى عنـه ، ويحتمل أن يكون قـد تأثر بمظهرى ، اذ أنه كان يسمح للآخرين بالاقتراب من المحمل ولمسه واحدا واحدا ، ثم يدفعهم الى الخلف ٠ وظللت سائرا بجانب المحمل ممسكا بستره الى ما يقرب من مدخل الرميلة ٠ وقـد أخبرت أحد أصـدقائى المسلمين بمـا فعلت ، فدهش دهشة كبيرة كبيرة ، وقال انه لم يسمح بأحد قام بذلك من قبل ، وان الرسول لا شك قد حبانى بحبه ، والا لم قدر لى ذلك ٠ وأضاف الى قوله أننى قد حصلت على بركة لا تقدر ، وان من الحكمة ألا أخبر أحدا من أصدقائى المسلمين الآخرين بهـذا الحادث ، لئلا أثير حسـدهم

وسخطهم · ولا أستطيع أن أعلل تقديس المحمل الى هذا الحد · ويبدى كثيرون شوقا شديدا الى لمسه » (٥٨) ·

● **وعلى غرار موكب الدوسة ـ دوسة حوافر الحصان لأجساد آدمين منبطحين على الأرض ـ الذى كان يحدث فى ليلة الاحتفال بمولد النبى ، كان البعض يرتمى تحت أخفاف جمل المحمل ، غير هياب من الموت ، أو تحطيم الضلوع على الأقل ، لنيل البركة** · قال (جيرار دى نرفال) يصف مثل هذا المشهد : « كانت كتيبة القواسين تجد صعوبة كبيرة فى أبعاد الزنوج الذين كانوا بدافع من تعصب يفوق غيرهم من المسلمين يتوقون الى أن يرتموا تحت أخفاف الجمال ، ليستشهدوا أو يسحقوا ، فكانت ضربات العصى التى تنهال عليهم تمنحهم على الأقل جزءا من عذاب الاستشهاد الذى يبغونه » (٥٩) ·

● لقد وصل التقديس للمحمل المصرى الى درجة تقبيل خف جمل المحمل نفسه · وفى ذلك يقول (محمد لبيب البتانونى) : « ··· ولقد بلغ من مبالغة ملوك مصر بالاحتفاء بالمحمل أنهم قضوا على جميع حكام البلاد التى كان يمر عليها فى طريقه بأن يقبلوا خف جمل المحمل عند استقباله » (٦٠) ·

ولو أننا تصفحنا التاريخ سنجد ما يؤيد ذلك · ففى أخبار الخامس والعشرين من ذى الحجة عام ٤٨٧ هجرية قال (ابن تغرى بردى) : « ان مبشر الحاج أخبر أن أمير مكة نزل على العادة لملاقاة المحمل ، وقبل الأرض ، ثم قبل خف جمل المحمل » (٦١) ·

وقد ظلت هذه العادة مستمرة الى أن أبطلها السلطان المملوكى (الظاهر جقمق) عام ٨٤٣ هجرية ·

● لقد شمل هذا التقديس مقود جمل المحمل نفسه ، كما قال (أحمد أمين) ، (٦٢) ويؤيد ذلك وصف اللواء (ابراهيم رفعت باشا) لموكب المحمل المصرى سنة ١٩٠١ ، والذى قبل فيه خديو مصر ذلك المقود ، وكذلك قبله قاضى القضاة من بعده مع بعض الحضور (٦٣) ·

وهناك رأى يقول أن التقبيل لم يكن لمقود الجمل ، بل كان هناك بهذا المقود كيس اسطوانى الشكل صغير ، وبهذا الكيس كانت توجد به آثار مقدسة وبذا يظهر أن التقبيل لم يكن للمقود فى حد ذاته ، بل كان لهذه الآثار (٦٤) ·

● أما جمل المحمل نفسه فقد حظى بمزية الاعفاء من العمل بعد ذلك بقية السنة (٦٥) ·

وقد روى لنا أن اختيار جمل المحمل كان يتم بعناية فائقة ، بحيث يكون ذلك الجمل من النوع الهادىء غير المشاكس · وكان يطلق عليه أحيانا اسم (الشيخ سيد) ، أو (مبروك) · أو (نبيل) ، وكان جمل المحمل من نوع الجمال (أصحاب المزاج) ، فقد كان (يشرب المعسل)، عن طريق أن يشرب راعيه ، ويشد أنفاس الدخان بفمه ، ثم ينفخها فى أنفه ، فيستطيب له الحال ·

وقد روى لنا أحد عمال زركشة كسوة الكعبة الشريفة ، نقلا عن حكاية شفاهية عن والده الذى كان يعمل هو أيضا عامل زركشة بدار الكسوة الشريفة : أن جمل المحمل أرادوا ذات مرة أن يذبحوه بالمذبح فى منطقة زين العابدين بالقاهرة ، ولكنه فر منهم ، وهرب ، وجرى من هناك الى أن وصل دار الكسوة الشريفة بالخرنفش بمفرده ·· ! (٦٦) ·

وروى لنا أن آخر جملين للمحمل المصرى كانا فى عام ١٩٥٣ واسمهما (مبروك) و (نبيل) ، وكانا يأكلان طوال العام فى عنبر الجمال المخصص بأسفل دار الكسوة الشريفة ، وكان لجمل المحمل موظف مخصص لاحضار طعامه من البرسيم وخلافه يوميا · وكان يقوم على خدمة جمل المحمل جمال يرتدى جلبابا صوفيا وعمامة ، وآخر جمال كان يدعى (محمد الريهوى) · وكان له مساعد جمال اسمه (سيد) ، وكل وظيفة الجمال الحضور وقت قيام المحمل الى الموكب ، وكذا الاشراف على نظام اعاشة الجمل · أما مساعد الجمال فكان يقوم على أمر العناية بالجمل · وكان من عادته أن يقوم بتنشيط الجمل يوميا بالمشى من دار الكسوة بالخرنفش الى ميدان (الحسين) ، ثم العودة · وكان حينما يقف بالجمل أمام مسجد (الحسين) تقبل عليه النساء العقيمات ، لتعبر من تحت بطن جمل المحمل ، طمعا فى نيل البركة والانجاب ·· ! (٦٧) ·

● وقد كانت من عادة المحمل المصرى أن تكون له كسوتان : كسوته اليومية ، وهى من القماش الأخضر ، وكسوته المزركشة ، ولا يلبسها الا فى المواكب الرسمية • وفى أيام وجوده بمكة كان يوضع فيما بين باب النبى وباب السلام بكسوته اليومية • فيكون هناك مزارا للناس . ولا ينقلونه من هذا المكان الا فى مواكبه الرسمية بالكسوة المزركشة • وحينما كان يصل الى مسجد الرسول بالمدينة المنورة ترفع عنه كسوته المزركشة ويلبسونه الكسوة الخضراء ، ثم يحملون كسوة المحمل ويدخلونها فى الحجرة النبوية الشريفة من الباب الشامى ، ويتركونها فى جانب من ساحة مقام السيدة فاطمة رضى الله عنها • ولا تزال بالحجرة الشريفة حتى يخرجوها يوم السفر من المدينة ، فيلبسونها المحمل فى طريق عودته الى مصر ، حيث كانت تحفظ كسوة المحمل المزركشة بمخزن فى وزارة المالية ، أما كسوته الخضراء ، فكان يكسى بها سنويا بعد العودة ضريح سيدى (يونس السعدى) بجبانة باب النصر ، وقد اختص مقام هذا الولى بالكسوة الخضراء للمحمل نظرا لأنه كان يخدم المحمل المصرى أثناء حياته (٦٨) •

● أما فداء المحمل فقد كان يحدث عند مقام سيدى (سعيد) الموجود ضريحه بالسبتية • فقد كان من المعتاد عند قدوم المحمل المصرى من الحج أن ترسل الحكومة جملا فداء عن جمل المحمل ، وكان الناس بدل أن ينتظروا نحره ليوزع عليهم لحمه يقطعونه بالمدى وهو حى ، « وكانوا يبيعون لحمه الى الناس على سبيل البركة مدعين أن لحمه ينفع للصداع وشحمه للبواسير » (٦٩) •

ان المحمل المصرى الذى توقفت مظاهره الاحتفالية الرسمية منذ أوائل منتصف هذا القرن ما زالت بقاياه الاحتفالية تعيش فى وجدان بعض الجماعات الشعبية المصرية الى الآن •

وليس أدل على ذلك من الاحتفال السنوى الذى يقام الى الآن فى مدينة منفلوط بمحافظة أسيوط صباح اليوم الأول من أيام عيد الفطر ، حيث يجوب الأهالى فى القرية هناك أرجاء بلدهم خلف نموذج مصغر من المحمل لا زالوا الى الآن يحتفظون به (٧٠) •

---

(١) الخصف : جمع خصفة ، وهى الثوب الغليظ جدا •

(٢) سيرة الملك سيف بن ذى يزن ــ ص ٨ ج ١ ــ مكتبة الجمهورية العربية بالصنادقية بالقاهرة ــ بدون تاريخ •

(٣) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ــ « مرآة الحرمين » ــ ص ٢٨١ ج ١ ــ دار المعرفة بيروت ــ بدون تاريخ •

(٤) المرجع السابق ــ نفس الصفحة السابقة ــ والمعافر فى الأصل اسم بلد سميت الثياب المعافرية التى تصنع فيه ـ والملاء : جمع ملاءة ، وهى ثوب لين رقيق نسج واحد وقطعة واحدة ــ والوصايل : جمع وصيلة ، وهى ثوب أحمر مخطط يمانى ــ والعصب : برود يمانية يعصب غزلها أى يجمع ويشد ثم يصبغ بعضه وينسج مع غير المصبوغ فيأتى موشيا ــ والمسوح جمع مسح ، وهو ثوب من الشعر غليظ ويقال له البلاس ــ والانطاع : جمع نطع ، وهو بساط من الأديم أى الجلد ــ والبرود : جمع برد ، وهو ثوب مخطط وكساء يلتحف به •

(٥) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ــ نفس المرجع السابق ــ ص ٢٨١ ج ١ ، وتبع : لقب ملك من ملوك حمير ــ وقباذ : (أبو كسرى) ــ وابن اقلود : اسم أمير ــ والاقليد : المفتاح •

(٦) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ــ المرجع السابق ــ ص ٢٨١ ج ١ •

(٧) المرجع السابق ــ ص ٢٨٢ ج ١ •

(٨) محمد لبيب البتانونى ــ « الرحلة الحجازية » ــ ص ١٣٩ ــ مطبعة الجمالية بمصر ــ الطبعة الثانية ١٣٢٩ هـ ــ ١٩٠٩ م •

(٩) اللواء / ابراهيم رفعت باشا « مرآة الحرمين » ــ ص ٢٩٣ ج ١ •

(١٠) د• على حسنى الخربوطلى ــ « الكعبة على مر العصور » ــ ص ١١٢ ــ نقلا عن (ابن ميسر » فى كتابه « تاريخ مصر » ص ٤٤ ــ وكتاب الدكتور الخربوطلى من اصدار دار المعارف بمصر ــ سلسلة اقرأ (٢٩١) الطبعة الثانية ١٩٨٦ •

(١١) ابن جبير ــ « رحلة ابن جبير » ــ ص ٧٣ ــ دار الكتاب اللبنانى ــ مكتبة المدرسة ــ بدون تاريخ .

(١٢) نفس المرجع السابق ــ ص ٧٨ .

(١٣) نفس المرجع السابق ــ ص ١٣٣ .

(١٤) المقريزى ــ « كتاب السلوك لمعرفة الدول والملوك» ــ ص ٧٠٦ ج ١ : ٣ ــ مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ١٩٧٠ .

(١٥) ابن اياس ــ بدائع الزهور فى وقائع الدهور » ــ ص ٥٠٥ ج ١ ق ١ ــ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ .

(١٦) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ــ « مرآة الحرمين » ــ ص ٢٨٤ ج ١ .

(١٧) نفس المرجع السابق ــ ص ٢٩١ ج ١ .

(١٨) ابن بطوطة ــ « رحلة ابن بطوطة » ــ ص ١١٥ ج ٢ ــ كتاب التحرير (١٦٨) ــ دار التحرير للطبع والنشر بالقاهرة ١٩٦٦ .

(١٩) محمد لبيب البتانونى ــ « الرحلة الحجازية » ــ ص ١٣٦ ، ابراهيم رفعت باشا ــ « مرآة الحرمين » ــ ص ١٩١ ج ١ .

(٢٠) عبد الرحمن الجبرتى ــ « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » ــ ص ٥٠٢ ج ٢ ــ دار الجيل ببيروت ــ بدون تاريخ .

(٢١) المرجع السابق ــ ص ٤٠٥ ج ٢ .

(٢٢) يوسف أحمد ــ « المحمل والحج » ــ ص ٢٦١ ج ١ ــ مطبعة حجازى بالقاهرة ١٩٣٧ .

(٢٣) المرجع السابق ــ ص ٨٠ ج ١ .

(٢٤) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ــ « مرآة الحرمين » ــ ص ٢٤٣ ج ١ .

(٢٥) يوسف أحمد ــ « المحمل والحج » ــ ص ٢٨٠ ج ١ .

(٢٦) اللواء / ابراهيم رفعت باشا « مرآة الحرمين » ــ ص ٢٩٩ ج ١ .

(٢٧) المرجع السابق ــ ص ٢٩٩ ج ١ .

(٢٨) د. عبد العزيز محمد الشناوى ــ « عمر مكرم » ــ ص ٣٨ ــ سلسلة أعلام العرب رقم (٦٧) ــ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ــ يوليو ١٩٦٧ .

(٢٩) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ــ « مرآة الحرمين » ــ ص ١٥٢ ج ١ .

(٣٠) المرجع السابق ــ ص ٢٤٦ ج ١ ، وكذلك روى عن هذا الفعل الرحالة (ابن جبير) فى رحلته عام ٥٧٩ هجرية ، ويمكن الرجوع الى رحلة (ابن جبير) ــ ص ٧٣ .

(٣١) المقريزى ــ « خطط المقريزى » ــ ص ٣٣٨ القسم الأول ــ كتاب التحرير من أغسطس ١٩٦٧ حتى يوليو ١٩٦٨ .

(٣٢) المرجع السابق ــ ص ٣٣٩ .

(٣٣) المرجع السابق ــ ص ٤٢٣ .

(٣٤) يوسف أحمد ــ « المحمل والحج » ــ ص ٢٧٧ .

(٣٥) المرجع السابق ــ ص ٢٧٨ .

(٣٦) عبد الرحمن الجبرتى ــ « عجائب الآثار ..... » ــ ص ٢٥٩ ج ٢ ، ص ٢٦٨ ج ٢ .

(٣٧) على باشا مبارك ــ « الخطط التوفيقية » ــ ص ١٣٨ ج ٣ ــ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣ .

(٣٨) الراوى ــ الحاج كامل حسن لدا ــ يوم الثلاثاء ١٩٨٨/٧/١٢ بمنزله بالامام الشافعى .

(★) رئيس عمال الزركشة كان يمثل شيخ الصنعة ، أو كما كانوا يطلقون عليه لقب (الأسطى باشا) .

(٣٩) محمد لبيب البتانونى ــ « الرحلة الحجازية » ــ ص ١٤٠ .

(٤٠) د. عبد الحميد يونس ــ « معجم الفولكلور » ــ ص ١٩٣ ــ مكتبة لبنان ١٩٨٣ .

(٤١) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ــ « مرآة الحرمين » ــ ص ٣٠٤ ج ٢ .

(٤٢) ابن بطوطة ــ « رحلة ابن بطوطة » ــ ص ٣٨ ج ١ .

(٤٣) ادوارد وليم لين ــ « المصريون المحدثون » ص ٣٦٩ ــ ترجمة عدلى طاهر نور ــ دار النشر للجامعات ١٩٧٥ .

(٤٤) في رحلة المحمل المصرى الى الأراضى الحجازية عام ١٩٠١ سأل أمير مكة سؤالا وجهه الى أمير الحج المصرى (اسماعيل صبرى باشا الطوبجى) عن عمر كسوة المحمل المقصبة ، اذ رآها غير زاهية ، فأجابه بأنها صنعت فى عهد الخديو توفيق باشا ـ راجع « مرآة الحرمين » لابراهيم باشا رفعت ـ ص ٣٩ جـ ١ ، ولما تولى السلطان (فؤاد الحكم [الملك فؤاد فيما بعد] عام ١٩١٧ أمر بصنع كسوة جديدة بدلا من الكسوة المكتوب عليها اسم السلطان (حسين كامل) ـ راجع (المحمل والحج) ليوسف أحمد ص ٢٦٢ .

(٤٥) ابن اياس ـ « بدائع الزهور » ـ ص ١٧٤ جـ ١ ق ٢ ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣ .

(٤٦) محمد قنديل البقلى ـ « صور من أدبنا الشعبى » ـ ص ١٤٨ ـ مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٢ .

(٤٧) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ـ « مرآة الحرمين » ـ ص ١٥٤ جـ ٢ .

(٤٨) جيرار دى ترفال ـ « رحلة الى الشرق » ـ ص ٢٢٢ جـ ١ ـ ترجمة د. كوثر عبد السلام ـ الدار المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٦ .

(٤٩) مصطبة المحمل موقعها أمام محطة سكك حديد القلعة ، بما تشتمل عليه المنطقة من مبان الآن ، وطرق كمبنى الحزب الوطنى للخليفة ، ومبرة مصطفى كامل ومدرسة السيدة عائشة والساحة الشعبية ، وحتى خزان مياه السيدة عائشة .

(٥٠) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ـ « مرآة الحرمين » ـ ص ٩ جـ ١ .

(٥١) محمد فهمى عبد اللطيف ـ « الفن الالهى » ـ ص ٧٤ ـ المكتبة الثقافية رقم (٢٢٣) ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٩ .

(٥٢) الأغنية للفنانة (فاطمة عيد) ، وهى على شريط كاسيت يحمل اسم (حشكيك للقاضى) ـ انتاج شركة عالم الفن ..

(٥٣) د. أحمد مرسى ـ « الأغنية الشعبية مدخل الى دراستها » ـ ص ٢٦٥ ـ دار المعارف ١٩٨٣ .

(٥٤) عبد الرحمن الجبرتى ـ « عجائب الآثار ... » ص ٥١ جـ ١ .

(٥٥) محمد لبيب البتانونى ـ « الرحلة الحجازية » ـ ص ١٤٥ .

(٥٦) ادوارد وليم لين ـ « المصريون المحدثون » ـ ص ٣٧٠ .

(٥٧) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ـ مرجع سابق ـ ص ١٣ جـ ١ .

(٥٨) ادوارد وليم لين ـ مرجع سابق ـ ص ٣٨١ .

(٥٩) جيرار دى ترفال ـ « رحلة الى الشرق » ـ ص ٢٢٤ جـ ١ .

(٦٠) محمد لبيب البتانونى ـ « الرحلة الحجازية » ـ ص ١٤٤ .

(٦١) ابن تغرى بردى ـ « النجوم الزاهرة » ـ ص ٢٤٥ جـ ١١ ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة الطباعة والنشر ـ بدون تاريخ .

(٦٢) أحمد أمين ـ « قاموس العادات والتقاليد » ـ ص ٣٦٠ ـ مكتبة النهضة المصرية ـ الطبعة الثانية .

(٦٣) اللواء / ابراهيم رفعت باشا ـ مرجع سابق ـ ص ١١ جـ ١ .

(٦٤) هذا رأى للأستاذ (محمد مصطفى ناجى) مدير ادارة الكسوة الشريفة السابق ، وقد أدلى به فى حديث له ى فى بيته بالمهندسين يوم ١٩٨٨/٨/٥ .

(٦٥) أحمد أمين ـ مرجع سابق ـ ص ٣٦٠ .

(٦٥) أحمد أمين ـ مرجع سابق ـ ص ٣٦٠ .

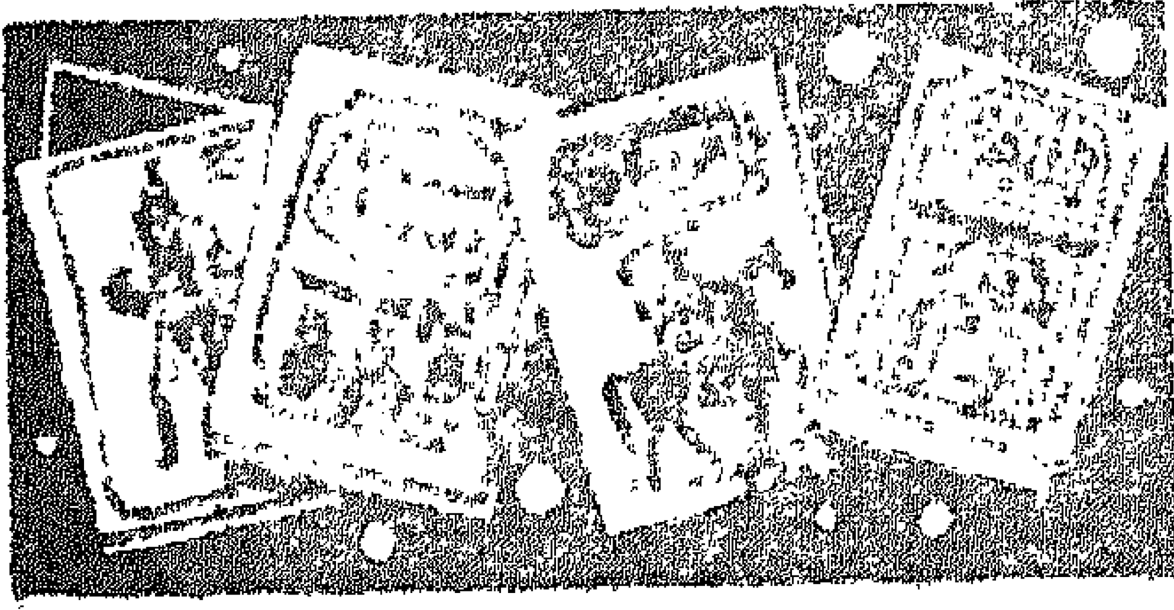
(٦٦) روى لى هذه الحادثة الأستاذ (كامل يوسف أصيل) بدار الكسوة الشريفة يوم ١٩٨٨/٨/٣ .

(٦٧) روى لنا ذلك الأستاذ (محمد مصطفى ناجى) مدير ادارة الكسوة السابق .

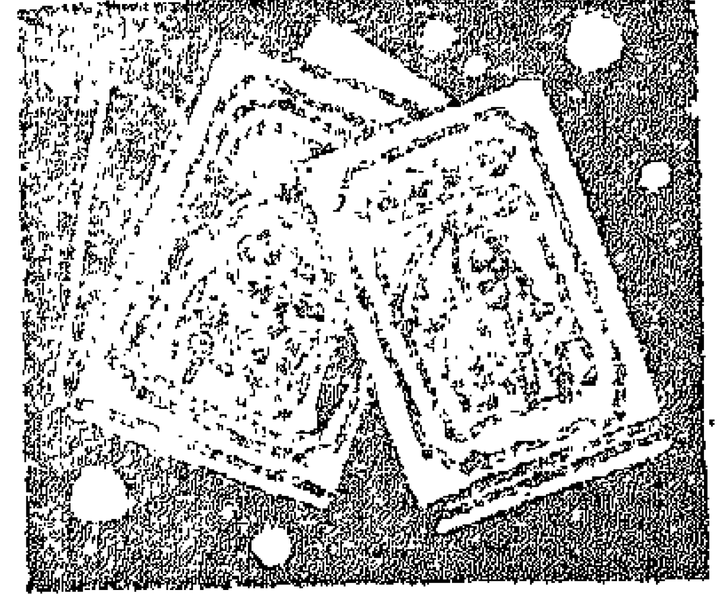
(٦٨) محمد لبيب البتانونى ـ مرجع سابق ـ ص ١٤٢ .

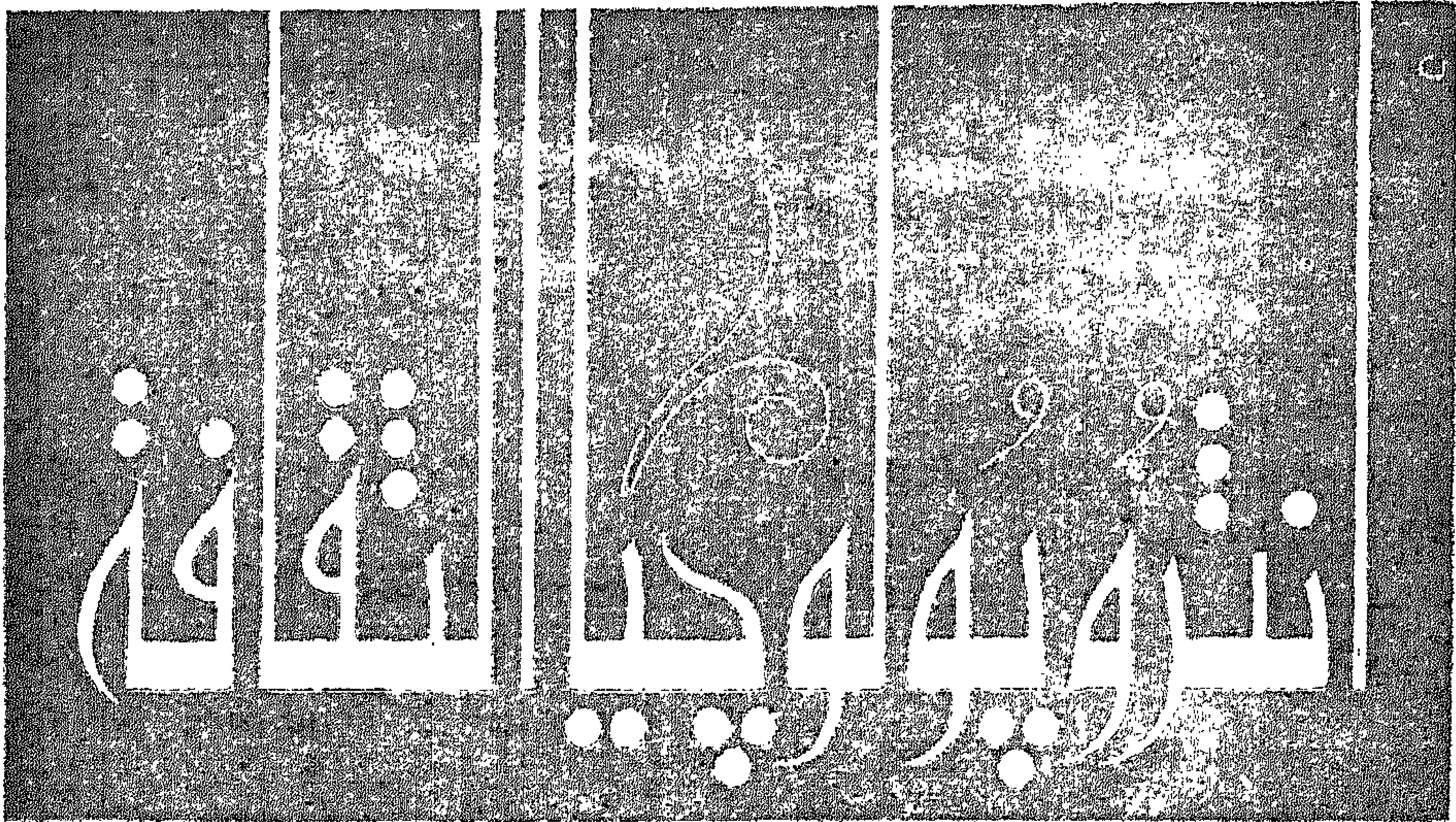
(٦٩) المرجع السابق ـ ص ١٤٥ ، اللواء / ابراهيم رفعت باشا ـ مرجع سابق ـ ص ١٤٣ جـ ٢ .

(٧٠) وداد حامد ـ مقالة بمجلة الهلال ـ ص ٦٦ ـ عدد أغسطس ١٩٨٨ ـ دار الهلال بالقاهرة .



مكتبة الفنون الشعبية





تأليف: وليام أ. هافيلاند
١٩٧٥

عرض : د . كمال الدين حسين

يحاول هذا الكتاب أن يقدم بعض المفاهيم الانثروبولوجية ، والقاء الضوء فى المقام الأول على انثروبولوجيا الثقافة ، بتقديمه لأهم المفاهيم والمصطلحات الأساسية لهــذا الفرع كمدخل يساعد على فهم هذا العلم ، هذا بجانب تعرضه فى بعض الأحيان للانثروبولوجية الطبيعية ، واللغات .

ولتعدد المدارس والمناهج التى تقوم بعرض مادة علم الانسان (الانثروبولوجى) فان الكتاب قد استفاد من هذا الكم من الأبحاث والأفكار والمناهج العديدة للمدارس الأنثروبولوجية ، كالتطورية ، والتاريخية ، الانتشــارية ، والوظيفية ، والتركيبية الفرنسية ، والوظيفية التركيبية وغيرها .

بجانب اهتمام الكتاب بالقاء مزيد من الضوء على انثربولوجيا الثقافة ، الا أنه لم يغفل الاشارة الى حقيقة أن الانثروبولوجي هو علم من أكثر العلوم الاجتماعية انسانية ، بفحصه لأدق تفاصيل الحياة اليومية للانسان حتى فى أصغر المجتمعات تحديدا ، وتأكيدا على العلاقة الوطيدة التى يجب أن تكون بين العالم الانثروبولوجى والانسان محل الدراسة ، ولكون هذا العلم يعتمد بشكل أساسى على الدراسات الميدانية ، فقد ألحق كل جزء من أجزاء الكتاب بدراسة ميدانية أصلية منتقاة من الأعمال الميدانية لبعض الانثروبولوجين المعروفين .

وفى تقسيم الكتاب لأجزاء روعى أن يكون كل جزء وحدة مستقلة بذاتها مما يسهل مهمة الاطلاع والفهم ، وبالاضافة الى وجود ثبت بالقراءات المقترحة فى نهاية كل جزء ليعطى الدارس الحرية الكافية لتناول الموضوع الذى يهواه فى أى مرجع منها .

وقد تم تقسيم الأجزاء الى فصول نظمت الى فقرات صيغت بلغة سهلة وعنونت كل فقرة بعنوان ومع استخدام العناوين الرئيسية والجانبية ، لجأ الكتاب الى استخدام الترقيم ، وباقى تقنيات التصنيف كل هذا لتسهيل تناول هذه المادة من الدارس .

ويقع الكتاب فى خمسة أجزاء :

الجزء الأول : دراسة الثقافة : وفيه يتعرض الكتاب لمفهوم الثقافة ومناقشة دورها بالنسبة للانثروبولوجى كعلم وتاريخها . ففى الفصل الأول منه ، يتعرض الكتاب لتعريف الثقافة وخصائصها وأساليبها .

وفى الفصل الثانى : تاريخ تطور الانساق الثقافية وفى الفصل الثالث دور الثقافة فى التطور الانسانى .

الجزء الثانى : الثقافة والانسان : يتعرض هذا الجزء لأساليب الاتصال الانسانى ، والسلوك ، وحياة الجماعة ففى الفصل الرابع يتعرض الى اللغة ، باعتبارها واحدا من القنوات التى تتصل بها الثقافة وما يتبعها من دراسات لغوية تعتبر فرعا من فروع الانثروبولوجى .

أما فى الفصل الخامس فان الكتاب يتعرض للعلاقة ما بين الثقافة والشخصية ـ مشيرا الى الانثروبولوجية النفسية ، وفى الفصل السادس يتناول دور الثقافة فى تكيف الانسان مع جماعته الصغيرة وتكيف الجماعات الصغيرة مع البيئة المحيطة بها .

الجزء الثالث : تكوين الجماعات : ويهتم هذا الجزء بالطرق الثقافية التى تتبع فى تنظيم الجماعات والتى تشكل ركنا أساسيا فى السلوك التعاونى الذى تعتمد عليه الجماعة الانسانية .

ففى الفصل السابع يتعرض ، للزواج والأسرة

والفصل الثامن يدرس Kineshie - descent

وفى الفصل التاسع يحلل الأشكال الأخرى للنظم الاجتماعية الضرورية لحياة الجماعة .

الفصل الرابع : التكامل الاجتماعى : ويهتم بما تقوم به الجماعة ، والأساليب التى تتكامل بها الجماعات المختلفة ، فى وحدات اجتماعية أكبر ، فى الفصل العاشر الى الثانى عشر يصف الأساليب الاقتصادية ، والسياسية والأشكال الأخرى ، التى يمكنها أن تتحكم فى الجماعات أما باقى فصول هذا الجزء فهى تتحدث عن الدور التكاملى للعقيدة والفن .

الجزء الخامس : التغير والمستقبل : ويعالج هذا الجزء أساليب تغير الثقافة ، وكيف يؤثر التغير على مستقبل الجماعة ، فالفصل الخامس عشر ينظر الى ديناميات التغير الثقافى والفصل السادس عشر يتحدث عن مستقبل الانسان من وجهة نظر انثروبولوجية .

يخلص الكتاب فى تحديده لمفهوم علم الانثروبولوجى . فهو ذلك العلم الذى يدرس الانسان وثقافته ، وتنقسم الدراسة به الى الانثربولوجيا الفيزيقية التى تهتم بتطور الانسان ككائن حيوى ، وانثربولوجيا الثقافة التى تدرس الانسان فى سياقه الثقافى .

وهناك ثلاثة مجالات فى انثربولوجيا الثقافة .

١ ـ المعمارية التى تعيد بناء ثقافة الانسان بداية من الأدوات ، والفخار ، والانجازات الأخرى للمجتمعات القديمة .

٢ ـ واللغويات التى تدرس لغات الانسان .

٣ ـ الاثنولوجى التى تهتم بدراسة الثقافات المحلية المعاصرة .

وتعنى الثقافة بوصف السلوك المتعلم والمعتقدات ، التى تنتقل من جيل لآخر والثقافة فى عمومها مكتسبة ، وتنتقل عبر وسائل من الرموز والانتاجات الفنية كاللغة والفن .

ويتم دراسة الثقافة فى واحد من منهجين ، اما دراستها من النسق الظاهرى كملاحظة السلوك مثلا ، او من خلال النسق العقائدى ، كدراسة الأفكار والمعتقدات والقيم السائدة بين أفرادها .

وفى وجود الثقافة العامة للمجتمع قد توجد أيضا ثقافات فرعية لبعض مجموعات من أفراد الجماعة العامة وهذه الثقافات تتضمن مجموعة من القواعد تختلف الى حد ما عن المعيار السائد .

ويقترن بالثقافة مفهوم المجتمع ، فالمجتمع يمكن تعريفه كجماعة من الناس تشغل جزء من الأرض يعتمد كل منهم على الآخر فى استمرار حياتهم ، ويوجد بينهم اسلوب من العلاقات الاجتماعية تنتظم داخله الجماعة يعرف بالبناء أو التنظيم الاجتماعى .

وأسلوب الانسان للتكيف مع بيئته هو جزء هام من ثقافته ، يساعده على الاستمرار فى حياته بشكل أكثر تنوعا ، وهذا لا يعنى ثبات النسق الثقافى ، بل هو دوما متغير وان كان تغيره بطيئا على مر الزمان .

وقد يكون هذا التغير نتيجة للتأثر بثقافة أخرى أو نتيجة لتأثير من داخل الجماعة كظهور الاختراعات مثلا والتى تنشأ عن طريق أفراد من داخل الثقافة تؤدى بهم الحاجة الى اختراع عادة أو آلة أو قانون جديد سرعان ما تستخدمه باقى أفراد الجماعة ويكتسب صفة المشاركة الاجتماعية التى تؤدى الى تغير النسق الثقافى .

أما من حيث اللغة فهى نسق من الرموز التى تساعد على الاتصال ، والرمز هو صوت أو وضع اشارى يسقط عليه معنى ، وهو التمثيل الحالى لشىء غائب وبدون اللغة لا يمكن ان توجد الثقافة .

والثقافة هى التى تحدد معايير سواء السلوك الانسانى أما الشذوذ أو السلوك المرضى فى الشخصية فينتج عن نظام من الأوهام غير المقبولة ثقافيا .

والشخصية السوية هى التى تستطيع أن تتكيف مع البيئة ، فالحاجات والضغوط تدفع الانسان الى التعديل من سلوكه ووضع الضوابط التى تتناسب مع البيئة وهذا ما يعرف بالتكيف ، وللتكيف معنيان ، فهو يعنى أن هناك توازنا ديناميكيا بين حاجات الكائن وقدرات البيئة على اشباع هذه الحاجات ، كما يعنى أيضا الأساليب التى يؤثر بها كل من الكائن والبيئة فى الآخر . الآخر .

وتعمل العقيدة والسحر والفن على تأكيد هذا التكيف ، فوظيفة العقيدة والسحر عند مالينوفسكى هى أن تسمح لمن يعتنقوها فى أن يمتلكوا ذلك الشعور بالتحكم فى تلك المناطق الواقعة خارج خبراتهم ، والكامن خارج حدود معرفتهم العملية .

أما بالنسبة لدور الفن فى المجتمع ، فان الاستخدام الابداعى لخيالنا للمساعدة فى التفسير والفهم والمتعة فى الحياة هو الذى يخلق الفن ، والفن يؤكد قدرة الانسان على استخدام وخلق الرموز وتشكيل العالم وتفسيره الى شىء عملى مفيد . وفى محاولة لالقاء ضوء على مستقبل الثقافة فان الكتاب يشير الى رأيين لعلماء الأنثروبولوجى .

فبعض العلماء يعتقد فى أن مستقبل العالم ثقافيا سوف يحيله الى عالم ذو ثقافة واحدة ، فالتطور السريع فى وسائل الاتصال ، والنقل ، والعلاقات التجارية التى تربط الغالبية العظمى من البشر اليوم ، هذه التطورات تؤكد أو تقرر فكرة عالم ذى ثقافة واحدة .

بينما يعتقد البعض الآخر ان هناك ثقافات معينة سوف تتمايز فى المستقبل ومع ذلك فهم مقتنعون بأن ثقافة عامة واحدة أفضل من ثقافات منفصلة .

الأمثال الكويتية المقارنة

توفيق حنا

صدر كتاب الأمثال الكويتية المقارنة عن وزارة الاعلام الكويتية فى أربعة أجزاء ، وهو يقع فى ٢٢٨٢ صفحة ٠ لمؤلفيه أحمد البشر الرومى ، صفوت كمال ٠

أما الأستاذ احمد البشر الرومى (١٩٠٤ ـ ١٩٨٢) فقد نعاه صفوت كمال فى مقدمة الجزء الثالث ٠٠ بقوله :

« امضى عمره ـ رحمه الله ـ فى السعى من أجل المعرفة واستقصاء تاريخ وطنه الكويت ، فمنذ أنهى دراسته فى الكتاتيب الأهلية والمدرسة المباركية بالكويت ، استكمل معارفه وثقافته بالقراءة وسعة الاطلاع والحوار الفكرى الدقيق مع خيرة المثقفين ، حتى أصبح مرجعا دقيقا لكل مهتم بتاريخ الكويت ـ تراثا ومأثورا ـ وأستاذا مدققا يعرف معرفة وثيقة مصادر هذا التاريخ ، ومنابع التراث الشعبى الكويتى ٠

وقد عمل ـ رحمه الله ـ بالغوص على اللؤلؤ فى الخليج ، ثم فى عام ١٩٣٩ عمل مدرسا بالمدرسة الشرقية لمدة أربع سنوات ، ثم ترك التدريس ، واشتغل بالتجارة ، ثم عمل بعد ذلك فى بلدية الكويت مسئولا عن أملاك الدولة ثم انتقل الى وزارة المالية حتى أصبح وكيلا مساعدا بها لشئون أملاك الدولة حتى تقاعد عن العمل فى ١٥/٢/٦٩ وتفرغ لبحوثه الادبية والتاريخية٠

كما كان يجمع فى ذاته حس الشاعر ، ودقة الباحث ، وتأمل المفكر الواعى لقضايا عصره والمؤرخ لتراث وطنه ، والعارف بمكونات ثقافة مجتمعه ، من فنون وآداب واحداث تاريخية واجتماعية ومأثورات شعبية ٠

واهتمامه بجمع الأمثال الكويتية على مدى أكثر من أربعين عاما هو نموذج من نماذج اهتمامه الكبير بالتراث الشعبى الكويتى » ٠

الأمثال الكويتية المقارنة

الجزء الأول

أحمد البشر الرومي — صفوت كمال

ساعد في الإعداد : محمد عمران

ثم يقول صفوت كمال في مقدمته المهمة لهذا العمل الكبير (٦٢ صفحة) :

« ومجموعة الأمثال الكويتية التي بين أيدينا ، قد بدأ في جمعها الأستاذ أحمد البشر الرومي منذ أكثر من أربعين عاما ، ودفعه الى ذلك وعيه التلقائي بأهمية الأمثال كتعبير عن فكر وخبرة المجتمع ، فأخذ على عاتقه جمع وتدوين ما يسمعه من أمثال تتردد خلال الحياة اليومية ، يدون ما يسمعه على جزازات من الورق مما يصادف وجوده في جيبه .

ورتب ما جمعه من أمثال على حروف المعجم . وقد بدأ تدوين هذه المجموعة من الأمثال فى صيف عام ١٣٦١ هجرية . واستمر فى جمع الأمثال الكويتية بنفس أسلوبه السابق سواء فى جلسات الديوانية أو تجواله فى السوق أو خلال عمله بوزارة المالية . واستمر فى دأب وصمت كعادته فى الموضوعات التى يهتم بها مما يرتبط بالتراث الشعبى ، يجمع مادته ، ويدون ما يجمعه من أمثال حتى بلغ مجموع ما جمعه حوالى ثلاثة آلاف مثل » .

ثم يتابع صفوت كمال حديثه فى مدخله التاريخى فى مقدمته الوافية يقول : « وحينما بدأنا فى مركز رعاية الفنون الشعبية باعداد دراسة مقارنة للأمثال الكويتية استكمالا لخطة العمل المنهجية فى المركز علمت من الأستاذ أحمد العدوانى ان صديقه الأستاذ أحمد البشر الرومى لديه مجموعة كبيرة من الأمثال جمعها خلال سنوات طويلة . وقد قام الأستاذ أحمد العدوانى بالاتصال بالأستاذ أحمد البشر الرومى وتم الاتفاق على التعاون المستمر بينه وبين المركز فى اعداد هذا البحث » .

ثم يقول صفوت كمال محددا الهدف من هذا العمل الكبير « **كل ما نرجوه من هذا البحث ان يكون بشكله ـ المحدود ـ هذا عاملا مساعدا من عوامل التعريف بالأمثال الشعبية العربية ، واسلوبا من أساليب نشرها ، يتسع لاضافات عديدة ودراسات توسعية مقارنة ، تكشف فى نفس الوقت عن الدور الحضارى للانسان العربى فى اثراء المعرفة الانسانية** » .

ثم يقول صفوت كمال « والأمثال الشعبية بطبيعة مادتها موضوع هام من موضوعات المأثورات الشعبية ، وموروث ثقافي يتناقل من جيل الى جيل ، وكل جيل يضيف من ابداعه شيئا ، ويعدل من تراثه وموروثه أشياء ، ليتوافق المأثور مع طبيعة الحياة فى تتابعها المستمر وتواصلها الثقافى .. فى الواقع ان جمع المأثورات الشعبية ودراستها يتوافق مع طبيعة ابداعها ، من حيث انها عمل جماعى ، رغم ان دور الفرد قد يبدو فيها واضحا » .

بداية العمل العلمي المنهجي :

يقول صفوت كمال : « وبمراجعة مالدى المركز من أمثال » حوالى ٥٠٠ مثلا مدونة على بطاقات « مع مجموعة الأمثال التى جمعها الأستاذ البشر الرومى حذف ماهو مكرر منها أو وارد بصيغ مختلفة » .

« هذا البحث حصيلة عمل ميدانى متواصل فى جمع الأمثال الكويتية وتوثيق مادتها فى مناسبات استخدامها وشيوعها وتداولها . كما انه نتيجة جهد علمى منهجى فى جمع الأمثال العربية الشائعة والقديمة من كتب صدرت عن الأمثال العربية فى قطاعات متعددة من الوطن العربى وفى حقب زمانية متتابعة . ويختص هذا البحث بتصنيف الأمثال الكويتية مع نظيرها من أمثال عربية تصنيفا موضوعيا فى أبواب ترتبط بموضوعات مضارب الأمثال ، وكذلك فرز

العناصر الأساسية للأمثال وتصنيفها أيضا تصنيفا موضوعيا » ثم يقول صفوت كمال :

« كان العمل القيم للأستاذ عبد الرحمن التكريتي عن الأمثال البغدادية المقارنة (« الأمثال البغدادية المقارنة ، مقارنة مع أمثال أحد عشر قطرا عربيا » ــ صدر في بغداد في أربعة أجزاء : الأول عام ١٩٦٦ ، والثاني عام ١٩٦٧ ، والثالث عام ١٩٦٨ ، والرابع عام ١٩٦٩) خير معين لنا في الاستدلال على بعض الامثال التي لم يتيسر لنا التعرف عليها في المرحلة الاولى من العمل في جمع الامثال العربية المقارنة للمثل الكويتي » .

ويقول على هامش هذه الصفحة (١٩) :

« وعلى نفس النهج الذي اختطه رشدي صالح ومحمد ابراهيم ابو سنه سار ابراهيم شعلان في دراسة اكثر شمولا مما سبق في كتابه « الشعب المصري في امثالة العامية » . صدر في القاهرة عام ١٩٧٢ وقد عني في بحثه بتأكيد العلاقات الاجتماعية التي ابرزها المثل ، وتوظيف الامثال في التعبير عن العلاقات الاجتماعية والنظم الاقتصادية والسياسية وهو أكثر من كونه ترتيبا لمضارب الأمثال أو تصنيفا لتقسيم يرتبط بموضوع الدراسة التي . انتهجها موضوعيا لمضاربها »

منهج هذا البحث :

يقول صفوت كمال : « التصنيف الذي التزمنا به كان تصنيفا موضوعيا ومعجميا في نفس الوقت يعتمد أساسا على استخلاص العناصر الأساسية المكونه لموضوعات التعبير ، ومعرفة أنماط Patterns وطرز Types كل موضوع من موضوعات الابداع الشعبي ، وبخاصة في مجال دراسات الابداع الشعبي ، والأمثال الشعبية على وجه الخصوص » .

وفي نهاية مقدمته يقول :

« نرجو ان نكون قد وفقنا **في ذلك** ، فما كل مجتهد نصيب كما **يقول أول مثل من** أمثال هذا الكتاب » .

جاء هذا البحث القيم الجاد **في اربعة أجزاء** . صدر الجزء الأول عام ١٩٧٨ **في ٦٠٩ صفحة** منها ٦٢ صفحة للمقدمة التي قدمها صفوت كمال ويحتوي هذا الجزء على ٥٦٤ مثلا وعلى خمسين (٥٠) مضربا . وصدر الجزء الثاني عام ١٩٨٠ . ويشمل الأمثال من ٥٦٥ الى ١٢٤٣ ومضارب أمثاله تبدأ من ٥١ وتنتهي الى ١٠١ وعدد صفحاته ٦٢٢ صفحة . أما الجزء الثالث الذي صدر عام ١٩٨٢ (وفي مقدمته نعي أحمد البشر الرومي في ١٩٨٢/١/٦) فقد جاء في ٦٢٨ صفحة ويحتوي على الأمثال من ١٢٤٤ الى ١٩٧٢ ويشمل مضارب الأمثال من ١٠٢ الى ١٥٥ . أما الجزء الرابع فهو يبدأ بالمثل رقم ١٩٧٣ وينتهي بالمثل الأخير رقم٢٢٩٣ وجاء في ٤٢٣ صفحة .

وينتهي هذا الجزء الأخير بفهرس الأمثال الكويتية مرتبة ترتيبا أبجديا ويبدأ بالمثل الكويتي « أبخل من كلبة بني زايد » وينتهي بالمثل « يوم لك ويوم عليك » .

كما ينتهي أيضا بفهرس تصنيف مضارب الأمثال للأجزاء الأربعة .. كل جزء على حده .

كما ينتهي أخيرا بالمراجع العربية (٦٣ مرجعا) وبالمراجع الأجنبية (١٢ مرجعا) .

ويبدأ هذا العمل الكبير عن الأمثال الكويتية المقارنة بالاجتهاد (أول مضارب الأمثال في الجزء الأول) وينتهي باليسر (الجزء الرابع) .. وكأن نهاية هذا البحث الجاد مسك الختام لبدايته .

في نهاية المقدمة (الجزء الأول) **يقول صفوت كمال :**

« وكل ما نرجوه أن يكون **جهدنا هذا قد** أسهم فعلا في التيسير على القارئ في **تناول** موضوع هام من موضوعات الأدب الشعبي الكويتي والعربي ، وأن تكون **هذه المجموعة من** الأمثال الكويتية ونظيرها من أمثال عربية **سبيلا** من سبل معرفة بنية الفكر العربي ، باعتبار **أن** الأمثال تعبير أدبي مباشر عن رؤية ذهنية وتجربة موضوعية يلتقي فيها المأثور **والموروث** الثقافي في وحدة فكرية وفنية تعبر **عن** تواصل المعرفة الانسانية » .

وفى مقدمة الجزء الرابع يقول :

« الأمثال هى تعبير أدبى يتميز بالايجاز ، ويعبر فى نفس الوقت عن مجموعة المفاهيم التى تسود البناء الفكرى للمجتمع ، ويحدد أيضا أنماط سلوكه الانسانى ، وذلك من حيث أنها تعبير مباشر عن فلسفة المجتمع ، وموقف الانسان من تجربة الحياة على أرضه ومع غيره ، علما بأن الأمثال الشعبية هى أكثر أشكال الابداع الشعبى تناقلا بين الناس نظرا لدقتها فى وصف الخبرة الانسانية » ٠

ويقول أيضا « يتضمن هذا الجزء باقى الأمثال الكويتية وعددها ٣٢١ مثلا ومعها نظائرها من الأمثال العربية التى أمكن جمعها٠٠ وقد رتبت تلك الأمثال تبعا لمضاربها وقد بلغ عدد مضارب الأمثال التى يحتويها هذا الجزء ٢٨ مضربا تبدأ بالكرم وتنتهى باليسر ٠

ومضارب الأمثال وما يتضمنه كل مضرب منها من أمثال قد رتبت ترتيبا أبجديا ، بنفس الأسلوب الذى طبق فى الأجزاء الثلاثة السابقة ، وكذلك على نفس النهج » ٠

الافتتاحية :

يفتتح البحث ــ فى الجزء الأول ــ بهذه الآية الكريمة من سورة ابراهيم ٠

« ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء ، تؤتى أكلها كل حين باذن ربها ٠ ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون» صدق الله العظيم

وكذلك يقدم الميدانى « مجمع الأمثال » (٦٠٠٠ مثلا) :

« ضرب الله مثلا كلمة طيبة ــ يعنى كلمة التوحيد ــ كشجرة طيبة ــ يعنى النخلة ــ أصلها ثابت وفرعها فى السماء ــ شبه ثبات الايمان فى قلب المؤمن بثباتها وشبه صعود عمله الى السماء بارتفاع فروعها فى الهواء ، تؤتى أكلها كل حين ــ فشبه ما يكتسبه المؤمن من بركة الايمان وثوابه فى كل زمان بما ينال من ثمرتها كل حين وآوان » ٠

ويقول الميدانى فى مقدمته عن الأمثال :

« من المعلوم أن الأدب سلم الى معرفة العلوم ، به يتوصل الى الوقوف عليها ، ومنه يتوقع الوصول اليها ، غير أن له مسالك ومدارج ، ولتحصيله مراقى ومعارج ، وأن أعلى تلك المراقى وأقصاها وأوعر هاتيك المسالك وأعصاها هى الأمثال ، ولهذا خفى أثرها وظهر أقلها وبطن أكثرها ٠ ومن حام حول حماها ورام قطف جناها علم أن دون الوصول اليها خرط القتاد ، وان لا وقوف عليها الا للكامل العتاد »٠

ثم يحدثنا عن منهجه فى « مجمع الأمثال » :

« جعلت الكتاب على نظام حروف المعجم فى أوائلها ، ليسهل طريق الطلب على متناولها ، وذكرت فى كل مثل من اللغة والاعراب ما يفتح الغلق ، ومن القصص والأسباب ما يوضح الغرض ويشبع الشرق ، مما جمعه عبيد بن شرية وعطاء بن مصعب ٠٠ وسميت الكتاب « مجمع الأمثال » لاحتوائه على عظيم ما ورد منها وهو ستة آلاف مثل ونيف ٠٠ » ٠

وفى تواضع العلماء يقول الميدانى :

« وأنا أعتذر الى الناظر فى هذا الكتاب عن خلل يراه ، أو لفظ لا يرضاه ، فأنا كالمنكر لنفسه ، المغلوب على حسه وحدسه ، منذ حط البياض بعارضى رحاله ، وحال الزمان على سوادهما فاحاله » ٠

ووصف ابراهيم النظام المثل بأنه « يجتمع فيه أربعة لا تجتمع فى غيره من الكلام : ايجاز اللفظ واصابة المعنى وحسن التشبيه وجوده الكناية ٠٠ فهو نهاية البلاغة » ٠

ومن مضمون المثل يقول ابن المقفع :

« والأمثال حصيلة خبرة معينة فى الحياة ، كما أنها تعبير عن حكمة المجتمع التى تجمع فى نفس الوقت كل ما يتصل بالعادات والتقاليد والتدبير والأقوال السائرة والعبارات النادرة »٠

المثل الشعبى :

يقول صفوت كمال فى مقدمته :

« والأمثال بطبيعة تكونها كشكل من أشكال التعبير عن المجتمع تنعكس عليها عادات الشعوب وسلوكها وأخلاقهـا وتقاليـدها ، وهي معين لا ينضب لمن يريد دراسـة المجتمع ، أو اللغة أو العـادات الشعبية عند أمة من الأمم » ثم يقول : « ووظيفة الأمثال لاتتوقف عند حد رسم معالم الحياة الاجتماعية ورصد أنماط السلوك الانسانى وتقييمه ، بل تقدم أحيانا النموذج الواجب اتباعه ، أو صورا من الحياة بهدف تحديد أبعاد النفس الانسانيـة فى حالاتهـا المختلفة دون تقييم أو نقد » .

وتذكرت وأنا أسجل راى صفوت كمال هذا المثل الشعبى المصرى « **آخر خدمة الغز علقة** » ـ والغز هم الأتـراك أو الحكم العثمانى الذى عاشت مصر وبلاد أخرى كثيرة فى ظلمه وظلامه أكثر من ثلاثة قرون ـ وهذا المثل يصور وعى الشعب المصرى أن المستعمر والحـاكم الأجنبى لايجازى من يتعامل معه الا شر الجزاء .. بالظلم والعنف والقسـوة والقهر .. وفي هذا المثـل تحـذير بعـدم التعامل مع هذا المستعمر .. فالتعامل معه خيـانة أيا كانت صـورة هذا التعامل ..

ونحن عنـدما نـردد فى أوقات الضـيق والأزمات « **الصبر مفتاح الفرج** » .. فلا يعنى هذا المثل التواكل والاستسلام والاستكانة .. ولكن الصبر هنا مفتاح .. والذى يحمل فى يده مفتاحا لابد وأن يستعمله فى فتح الأبواب المغلقة .. فالصبر هنا صبر بناء ايجابى وهو طريق من طرق الجهاد يتقدم فيه الصابرون فى مقاماته حتى مقام الفـرج .. لعل مثـل هذه الأمثال هى التى تدفعنى الى الدعوة الى دراسة تاريخية وجغرافية واجتماعية وسـياسية لهذا الشعب الذى يردد هذه الأمثال ويعبر فيها وبها عن حكمته وموقفـه من الحيـاة وسلوكه مع الأحياء .. ولعل صفوت كمـال فى دراسته التحليلية للأمثال الكويتيـة يريـد أن يقول ان دراسة الأمثـال يمـكن أن تساعدنا على فهم شخصية وسلوك بل وتاريخ وجغرافية الشعب الذى أبدع هذه الأمثال .. فهو حين يحدثنا عن الأمثال التى تتعلق بالبحر يقول :

« والأمثال التى ترتبط بحياة البحر عددها ٦٦ مثـلا ، تعتبر أكبر كم من الأمثـال التى ترتبط بموضوع واحد ، وتتضمن هذه الأمثال نماذج من أساليب العمل والحياة على السفينة .. وهذه الأمثال التى ترتبط بحيـاة البحـر تعطينا صورا عدة لمجالات مختلفـة من النظر الانسانى فى تأمل التجربة الانسانيـة خـلال الممارسة العمليـة للحيـاة ، وتعبر عن هذه التجربة بجوانبها المتعددة » .

ويقول صفوت كمال فى دراسته التحليلية :

« والأمثال كتعبير عن قيـم المجتمع ترفض المخاتلة والكذب والنفـاق والنميمة والفتنـة ، وكلها صفات تحط من قدر الانسـان ، وتلتقى مع الجبن فى أنماط السلوك البشرى . والجبن مثل البخل من أسوأ ما يتصف به الانسـان ، فكلاهما نقيض الشـجاعة والكرم وهمـا من الصفات العليا فى المجتمع العربى » .

والواقع أن دراسـة المأثورات الشعبية فى كل أشكالهـا وابداعاتها .. الأدبيـة والفنية والتشكيلية تساعدنا على تحديد ملامح وسمات الطابع القومى .. ولعل الأمثال من أهم وأخطر هذه المأثورات الشعبية فى تحقيق هذا الهدف .

وكأن هذا الهدف القومى تجسده دعوة سقراط « اعرف نفسك بنفسك » ويقول صفوت كمال (هامش ١ ص ٣١) : « وفى السنوات الأخيرة (أى السبعينات) نشطت عملية جمع ودراسة الأمثال الشعبية فى كثير من الدول العربية وقد تضمنت الدوريات الثقافيـة مجمـوعات من الأمثـال الشعبية جمعهـا عدد من الباحثين الفولكلوريين والاجتماعيين ، منهـا ما نشر فى مجلة « التراث الشعبى » (العراق) ومجـلة « الفنـون الشعبية » (الأردن) ، أو تضمنته بعض الدراسات الفولكلورية الأخرى » .

ويقول صفوت كمال مشيرا الى هدفه البعيد من بحثه الكبير : « **والدارس للأمثال العاميـة العربية الشائعة فى أقطـار الوطن العربى لن يدهشه أن يجد الكم الأكبر من هذه الأمثـال بلجانها العاميـة هو مجـرد تحوير للصيغة الأصلية للمثـل ، وان كان هذا لا ينفى وجود أمثال محدثة وأمثال يختص بها قطر عـربى ،**

بل داخل القطر الواحد تظهر أمثـال ترتبط بأحداث محلية أو ظروف بيئية أو اجتماعيـة خاصة بقطاعات وفئات اجتماعية معينة من هذا القطـر أو ذاك ٠ » ثم يقول « وما صـدر في الواقع من مجمـوعات الأمثـال الشعبية والعامية في كل قطر يغطي في الواقع عمليـة أساسية من عمليـات المسح الشـامل لهذه الأمثال » ثم يقول أخيرا :

« والحاجة الملحـة ـ الآن ـ هي عمـل الدراسات المقارنة لهذه الأمثـال على أسـاس موضوعاتها ، وتصنيف هذه الموضوعات بأسلوب موحد حتى يسهل استخلاص المقولات الاجتماعية والأخلاقية والدينية والفكرية ، والأسس النفسية للسـلوك القومي ، التي تشـكل بعلاقاتهـا المتداخلة مع غيرها من النظم الاقتصادية وضروب العمل بنية الفكر العربي » ولتأكيـد وتوضيح هـذا الهـدف يقول صفوت كمال : « **والأمثال الشعبية تعطي بشكل مباشر اشارات واضحة عن مدى تواصـل الابـداع الشعبي في فروع المعرفة الانسانية ، هذا التواصـل هو سمة من سمات الفولكلور العربي ، فما هو كائن احتفظ بعناصر أصلية مما كان وحافظ عليه ، فالسمات التاريخية في المأثورات الشـعبية أعطت هـذه المأثورات طابعهـا المتميز بالأصـالة الحضارية والحيوية والاسـتمرار** » ثم يقول « لا الزمان ولا المكان في المأثـورات الشعبية يقيـم حواجز بين الاسـتمرارية والحيـوية في الابـداع الشعبي » ٠

لقد بذل صفوت كمال جهدا كبيرا في اخراج هذا العمـل الكبير الذي تحقق بفضـل هذا الكويتي الصـادق المخلص لبلده وأرضـه أحمـد البشر الرومي الذي توفـر على جمع ثلاثة آلاف من الأمثال الكويتية على مدى أربعين عاما ٠٠ وبفضـل ما قدمه محمد عمران الذي ساعد في اعداد البحث ٠٠ وبفضـل نشـاط وزارة الاعلام الكويتيـة التي قدمت المال الذي جسد الحلم والعلم واقعـا حيـا ٠٠ وعمـلا ومنشورا ٠٠ ولقد اجتهـد صفوت كمـال وأصـاب ٠ كم أود أن يجـد صفوت كمـال والباحثون الفولكلوريون المصريون ظروفا طيبة مواتيـة تساعدهم على اخراج مجمع الأمثـال المصرية ٠٠ الذي يحوي الأمثال المصرية منذ فجر الحضارة حتى الآن ٠٠

« **والمعرفة هي السـمة المميزة للانسان وهي ترتبط بالقـدرة على الادراك ـ كمـا يقـول صفوت كمال** ـ فالعارف لا يعرف ٠٠ كما ان العلم بالشيء ولا الجهل به ٠

أما الجهل فهو مفسدة للحياة « من جهل شيء أنكره » والانسـان يجب أن يدرك التصرفات التي تصدر عن جهل الآخـرين ، فلا يعاملهم بقدر ما يعرف هو بل بقـدر ما يعرفون هم » « **اللي ما يعرفك ما يثمنك** » ٠



الحكايات الشعبية

دراسة ميدانية في مركز العياط

عرض : قطب عبد العزيز بسيوني

هذا عنوان رسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث محمد حسين هلال الى كلية الآداب جامعة القاهرة وناقشها أ٠ د٠ أحمد على مرسى مشرفا و أ٠ د٠ أحمد شمس الدين الحجاجى مشاركا ٠ و أ٠ د٠ نبيله ابراهيم سالم عضوا و أ٠ د٠ محمود الحنفى ذهنى عضوا ونال صاحبها درجة الماجستير بتقدير ممتاز ٠

ما تزال الدراسات الجامعية تكشف لنا كل يوم جديدا فى مجال الدراسات الأدبية ، وكل رسالة تضيف تنويعة مغايرة ونغمة لها رنين تطرب أسماعنا وتغذى عقولنا ، بفضل تصديها لدراسة البنية الشعبية التى تكون النسيج الأصيل لتراث أمتنا وحضارتها الضاربة فى أعماق التاريخ ، وبأدبها الذى يعبر عن آمالها ويعكس رغباتها المتنوعة ويصور وجدانها الجماعى والفردى ٠ من أجل هذا كانت رسالة الباحث محمد حسين هلال لها أهميتها فى دراسات الأدب الشعبى ٠

ولقد شهدت المأثورات الشعبية فى السنوات الأخيرة تطورا ملحوظا وخصوصا فى مجال الدراسات الميدانية التى تغذيها روافد شعبية متنوعة حتى أينعت ثمار تلك الجهود الجامعية فى حقل علم الفولكلور ثمارا متنوعة يحين قطافها مع انتهاء كل رسالة فى هذا الميدان :

وقد شغلت الحكايات الشعبية حيزا كبيرا من اهتمام الدارسين والعلماء منذ القدم وذلك لما تتميز به من خصائص فنية تعبر عن وجدان أمتنا الحضارية علاوة على ما تقدمه من اسهامات فى دراسة الطابع الثقافى لشعب معين ٠ لقد ظهرت الدعوة الى جمع الحكايات الشعبية وتصنيفها ودراستها وتحليلها لما يمكن أن تثيره الحكايات من نقاش حول كثير من القضايا التى تتصل بالتشابه والاختلاف فى النصوص ، ومدى دلالة هذه النصوص على الأصل المشترك كما دارت الدراسات والبحوث حول نشأتها ومنابعها والطرق التى سلكتها حتى استقرت على الشكل الذى عرفت به الآن ٠

وماتزال البحوث تتقدم سواء على المستوى المحلى أو القومى أو العالمى لكشف كنوز هذا التراث وفك رموزه والقاء مزيد من الضوء على جوانبه المختلفة فى مجال دراسة الحكايات الشعبية على وجه الخصوص ، ومما يؤكد على أهمية دراسة

الحكايات الشعبية أن هناك أسماء عالمية لمعت فى هذا المجال منهم «الأخوين جريم ، وتيودور بنفي، وفون ديرلاين ، وبروب وآنتي آرني وستيث طومسون وغيرهم كثيرون ٠

أما الدارسون العرب فى مصر على وجه التحديد فقد امتدت جهودهم واتصلت أبحاثهم لتكون سلسلة متصلة الحلقات فى ميدان الحكايات الشعبية جمعا وتبويبا ودراسة وتحليلا ومنهم د٠ فؤاد حسنين ، د٠ سهير القلماوى ، د٠ عبد الحميد يونس ، د٠ صفوت كمال ، د٠ عز الدين اسماعيل ، د٠ نبيلة ابراهيم ، د٠ حسن الشامى ، د٠ أحمد علي مرسى ، د٠ أحمد شمس الدين الحجاجى ، أ٠ فاروق خورشيد ، وغيرهم كثيرون ممن توالت بحوثهم حيث أفرد الباحث لهم فصلا مستقلا للحديث عن تنوع دراساتهم وعرض جوانبها المختلفة ٠

ولقد عولت الرسالة على البحث الميدانى باعتباره مدخلا صحيحا لدراسة الحكايات الشعبية وجمعها من أفواه الرواة كما يستمع اليها الناس ٠ وانطلقت هذه الدراسة من مجموعة أسئلة اعتبرها الباحث بمثابة الفروض النظرية التى يهتدى بها فى جمع مادته العلمية ولتكوين تصور عام يقوم عليه الجانب التطبيقى ، ومنها :

ما خصائص الرواة الذين جمعت منهم النصوص ؟ وكيف انتقلت الحكايات الشعبية من فرد الى آخر داخل الجماعة ؟ وما ظروف هذا الانتقال ؟ وما وضع الراوى فى المجتمع ، والاعتراف الاجتماعي بالرواة ؟ وهل يؤثر مكان الرواية وزمانها على تشكيل الراوى لنصه ؟ وما ملاحظات سلوك الراوى أثناء الحكى بين الناس ؟ وما يطرأ على الحكايات من تغير بين راو واحد ، ورواة متعددين ؟ ولماذا تروى الحكاية وكيف ومتى ؟ وكيف تعلم الرواة حكاياتهم ؟ ومن الراوى الموهوب والراوى العادى ، وكيف نميز بينهما ، وخصائص كل منهما ؟ وكيف تتشكل الحكاية الشعبية ؟ ٠

تلك أهم الأسئلة التى كانت المحور الرئيسى فى تحرك الباحث نحو الميدان لجمع مادته وتشكيل طابع رسالته العلمية التى أثمرتها جهود سبع سنوات متصلة دأب الباحث فيها على جمع المادة العلمية بأمانة كما أشار بذلك الأستاذ الدكتور شمس الدين الحجاجى واعترف أثناء المناقشة بأن الباحث كان يتوجه الى ميدان البحث العلمى مسلح بحبه وعشقه وايمانه بأنه يضع لبنة جديدة سوف تتلوها جهود متصلة لجمع التراث الشعبى وأن عليه واجب ورسالة يؤديها بقناعة وبارادة من نفسه ووازع من ضميره العلمى والوطنى تجاه تراث أمته ٠

ولقد أشار الباحث الى الجهود المتصلة والمضنية التى قام بها أساتذة أجلاء أوقفوا نشاطهم على دراسة السير الشعبية اعترافا بفضلهم واستفادة بجهودهم فى بنيان صرح الأدب الشعبى ومنهم دراسة الظاهر بيبرس التى قام بها الراحل الكبير الدكتور عبد الحميد يونس وكذلك السيرة الهلالية التى اقتحم ميدانها بجرأة وكشف وجدانها الأدبى والتاريخى ٠ ودراسة الدكتورة نبيلة ابراهيم لسيرة الأميرة ذات الهمة وكذا دراسة د٠ محمود ذهنى لسيرة عنترة بن شداد فارس العرب ذو الملح الاسطورى وبما قدمه من أبحاث ودراسات تدور فى معظمها حول القص الشعبى ونظريته ٠ وقدم غريب محمد غريب سيرة حمزه البهلوان ثم على شادى (سير على الزيبق المصرى) وكذلك لطفى حسين سليم للزير سالم ٠

وكل هذه الجهود وغيرها ــ كما يذكر الباحث ــ كانت خطوة ضرورية لازالة النظرة المعيارية ولرفع الحظر عن دراسة الأدب الشعبى الا أنها توقفت عند حدود دراسة المدونات وكشف ما بها من وجدان جماعى٠ وكان لابد بعد دراسة المدونات من خطوة أساسية وهى الدراسة الميدانية التى اعترفت بها الأوساط العلمية العالمية وطبقتها فى مجالات شتى من المأثورات الشعبية كالأغنية والحكاية والمثل وغيرها من أشكال الفنون الشعبية التى ماتزال تعانى من نقصها مكتبتنا العربية وخاصة فى فرع الحكايات الشعبية ٠

● تقسيم الرسالة :

قسم الباحث رسالته الى جزئين ، يتكون الجزء

الأول من مدخل تفصيلي وستة فصول ، ويحتوى الجزء الثانى على ملحق نصـــوص الحـــكايات الشعبية ، وثبت بأسماء وبيانات الرواة وفهرس لأنماط الحيوان والطير والأسماك والهـــوام فى الحكايات بالعياط اضافة الى الصور الفوتوغرافية التى توضح الاداء وبعض المظاهر الفنية ونشـاط السكان فى البيئة ٠

ودار المدخل حول بيان الحكايات الشــعبية والتعريف لهـا وكيف انبثق عنهـا علم الفلكلور وعلاقتـه بالحكاية الشعبية وكيف بدأ التـدوين الأمين للحكايات الشعبية والوعى بأهميـــة هذا التدوين ٠

وقد دارت الوحدة الثانيـــــة من المدخل حول المفاهيم والمصطلحات والتعريفات لمفهوم الحـكاية الشعبية من خلال ما قدمه عـــدد من علمائها فى الشرق والغرب وأصداء هذا التنوع فى تسـمية أنماط الحكايات الشعبية على المستوى العـــالمى والعربى ، والوحدة الثالثة من المدخل تحدث فيها الباحث عن الدراسات الســـابقة ٠ وقام بتقديم عرض تأريخى وتحليلى للدراسات السابقة منذ الدراسة الاولى التى قدمت الى الجامعة لألف ليلة وليلة وحتى الدراسة الأخيرة بين أيدى الباحثين .

وهناك مجموعة من العوامل حفزت الباحث لأن يقدم مدخلا للدراسة بهذا الشكل الذى ورد عليه فى رسالته ، وهى : .

١ ـ محاولة بيان مدى التطور الذى وصـــلت اليه دراسات الحكايات الشعبية فى وطننا العربى والعالم ٠ حتى صارت أشبه بعلم مستقل تفرد له الأبحاث المختلفة ٠

٢ ـ مساعدة الباحثين فى الحكايات الشعبية للالمام بالخطوات والدراسات التى تمت فى مجال الحكاية حتى لا يصبح عرض الدراسات والمنـاهج جهدا معادا ومكررا وهو أمر يمكن تلمســـــه فى العديد من الدراسات الســـابقة ٠ بحيث يصبح الوقت مرصودا لجوانب تحتاج الكثير من الطاقة فى الجمع والتصنيف والدرس والتحليل ٠

٣ ـ على كل علم من العـــلوم ضرورة التوقف لرصد ما تم عمله كل حين من الزمن ليدرك أين يمضى به الطريق ؟ والشوط الذى قطعه ؟ ليتسنى له مواصلة المسيرة أو تعديل مساره العلمى ٠

٤ ـ قصد الباحث بهذا المدخل أن يعرف موقع أقدامه فى درس تلك الظاهرة المترامية الأطراف المتشعبة الجوانب والزوايا ٠

٥ ـ وقد حاول الباحث فى النهاية التواصـــل مع من قاموا بأبحاث ودراسات فى هذا الفرع المهم من فروع الأدب الشعبى ايمـانا منـه بأن عدم التواصل سوف يقدم لنا مجموعة من الأعمـــال تشبه الجزر المنفصلة لا علاقة لها بما حولها ، مما يشكل خطرا على مجال دراسة علم الفلكلور ، ذلك العلم الذى يقوم فى جوهره على التواصل والجهود الجماعية التى تتضافر مع بعضها لاستكمال طريق البحث العلمى وتجنب سلبياته وعدم تكراره حتى يكون تراكما معرفيا له أســـــاس ثابت وهدف معروف ٠

ـ تناول الفصل الأول بيئة مركز العياط ، ولماذا وقع اختيارها كبيئة للحكاية دون غيرها ولما فضلها الباحث ؟ ٠

١ ـ يذكر الباحث من أسباب هذا الاختيـــار جانب نظرى : ويتمثل فى محاولة تطبيق منهج علمى على منطقة محدودة من خـــلال الدراســـة الميدانية ، ومن ثم ستكون النتائج صالحة للتطبيق والاسترشاد بها فى بيئات أخرى على الرغم من ادراك البحث لخصوصية كل منطقة فى اطـــــار مجتمع عام هو بيئة مصر العربية ٠

٢ ـ جانب تطبيقى : ويتمثل هذا الجانب فى تتبع أثر البيئة والنشاط الاقتصادى واطـــار العلاقات الاجتماعية وأهمية موقع العياط كحـد فاصل بين القاهرة والوجـــه القبلى بنمط الحياة فيهما وأثر هذا على الحكايات الشعبية ٠

٣ ـ جانب نفسى : ويتمثل هـــذا الجانب فى جذور عاطفية تمتد الى طفولة البـــاحث ٠ حيث امتزج صغيرا مع أبناء خئولتـــه فى قرية الرقة الغربية بالمركز وكانت الجدة العجوز تأخذه فى حجرها وتحكى له حكاياتها التى أثرت فيه كثيرا وكونت وجدانه وانطبعت فى ذاكرته زمنا طويلا فحاول جمع هذا التراث الذى أمتعه صغيرا وعرف

أهميته كبيرا ليمتع به الآخرين ولينقله الى دائرة البحث العلمى والأكاديمى ليكون نافذة يطل منها الدارسون على تراث الحكايات الشعبية الممتدة فى جذور التاريخ المصرى القديم والحديث • وهـذا الارتباط النفسى يساعد الباحث فى التوصل الى عمق مادته وفهم طبيعتها وادراك أهميتها الفنية •

وعلى هذا الهدى من التفكير المنهجى والعلمى المنظم والخطة المحكمة قام الباحث بتعريف البيئة الجغرافية والتاريخية لمدينة العياط أولا ـ كما تعرض فى هذا الفصل لدراسة نشاط سكانها والتركيبة السكانية والاجتماعية لأهل تلك المنطقة التى تتكون من الفلاحين والبدو وأعداد غير قليلة من الغجر الرحل ، وأثر هذا التركيب السكانى المتنوع على العادات والتقاليد ونمط المعيشة والمأثور الشعبى من خلال خريطة تفصيلية لنواحى وقرى وكفور مركز العياط بمحافظة الجيزة •

ـ **أما الفصل الثانى :** والذى جاء بعنوان « جمع الحكايات الشعبية » فقد عالج عددا من النقاط المهمة التى تتعلق بالجمع الميدانى ومنها الحكى وشروط الجمع الميدانى ، حيث رصد الباحث اختلاف جمع الحكايات الشعبية عن غيرها من أنواع المأثورات وتميزها بعدة خصائص قام البحث بتفصيلها مثل (خصوصية المكان وخصوصية الحضور ومحدوديتهم ، ووجوب قيام علاقة بين الجامع والرواية وعدم وجود مناسبة لقص الحكايات وغيرها من الخصائص التى تتصل بهذا المجال •

وتمثل العنصر الثانى من عملية الجمع التخطيط للبحث والواقع الميدانى ( ) حيث استهدف جمع الحكاية من الميدان بناء على عدة أسس منها : مراعاة التمثيل الفئوى ، والجمع من عينات فئوية ، الأساس العقيدى ـ الأساس الزمنى الأساس الجغرافى وتمثيل جهات المراكز • وتمثل العنصر الثالث فى الترتيبات السابقة على الميدان والاحتكاك بالرواة وتمثل ذلك فى ابراز عنصر الاتصالات التى قام بها الباحث مع الأهل والمعارف والأصدقاء والعلاقات العابرة والاتصال بالمسئولين وغير ذلك من خصائص الرواة عبر كل وسيط •

كما درس الباحث مواقف الرواة منه تبعا لما أسماه العامل الشخصى والموقف النفسى من خلال عدد من الجداول الموضحة لهذه المواقف •

وفى العنصر الرابع : الذى جاء بعنوان **تكنيك الجمع الميدانى** قدم عددا من النقاط التى تمثل معوقات العمل الميدانى ومحاولات التغلب عليها ولجوء الباحث الى عدد من الوسائل لحفز الرواة وتجديد الرغبة لديهم فى الحكى مثل تنشيط ذاكرة الرواة وتحليل بعض الحكايات الشعبية ونقد الرواة للحكايات بأنفسهم • وأوضح الباحث أثر كل وسيلة منها على الرواة والنص وجماعة المتلقين فى البيئة من حولهم •

وفى الفصل الثالث : (الأداء فى الحكايات الشعبية بالعياط) • دار الحديث حول مفهوم الأداء وارتباطه بالدراما كأحد أنماط الابداع الفنى الشعبى وسجل عناصره وأدواته واختلافه من مبدع الى آخر تبعا للزمان والمكان ، وجماعة المتلقين وأوضاعهم أثناء الحكى وعالج ارتباط الحكاية بالأداء •

ودار الفصل الرابع حول « تدوين الحكايات الشعبية ، وحول المبادىء والأسس التى يتم بها تدوين الحكايات الشعبية الميدانية كما ينطقها رواتها مع مراعاة الفروق بين المنطوق والمدون واللغة والكلام كما قال « دى سوسير » •

كما قدم الباحث عددا من الخطوات والتجارب العربية فى تدوين الحكاية الشعبية وقدم فى ذلك رموز التدوين التى لجأ اليها على أساس من مقولة ابن جنى « الحروف بالنطق لا بالكتابة » حيث رصد الأصوات المستبدلة فى لغة الحكاية كما قام بالتعرض للحروف المشكل بين الفصحى والعامية عند القص فى ترتيب هجائى من خلال الكثير من الأمثلة والعينات التى طبق عليها هذا الرصد •

وقام الباحث بمعالجة بعض الظواهر اللغوية فى تدوين الحكايات مثل اختصار بعض الكلمات ـ تغير حروف الجر ـ رصد صيغة النفى فى العامية وظاهرة التاء المربوطة والتعامل مع صيغة المثنى فى لغة الحكايات •

وعالج الباحث فى الفصل الخامس «فنية الحكاية الشعبية» الأسس الفنية والجمالية التى تظهر فى الحكايات الشعبية بدءا من تسمية الرواة لنصوص الحكايات ومرورا بالسمات الخاصة التى تنبع من النصوص فى تقاليدها المقررة كالفواتح والخواتيم والعبارات المألوفة والاشارات التى تعين على الحفظ مثل اهتمام الرواة بالفواصل بين الجمل والسجع والايجاز واستخدام الحكمة والمثل الشعبى والمنظومات الشعرية وغير ذلك من الأشكال الفنية التى استخدمها الرواة ووظفوها فى سياق نصوص الحكايات الشعبية ٠

كما قام الباحث بتصنيف الحكايات الشعبية فى مركز العياط فى الفصل السادس طبقا للتصنيف العالمى المعروف بتصنيف آرنى طومسون ٠

تلك كانت أهم النقاط التى وردت فى رسالة الباحث محمد حسين هلال من حيث التنظيم الشكلى وما احتوته من أبنية فكرية وفنية وهناك جوانب كثيرة لم يتسع المقام لعرضها ٠

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت ٠

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) اربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠

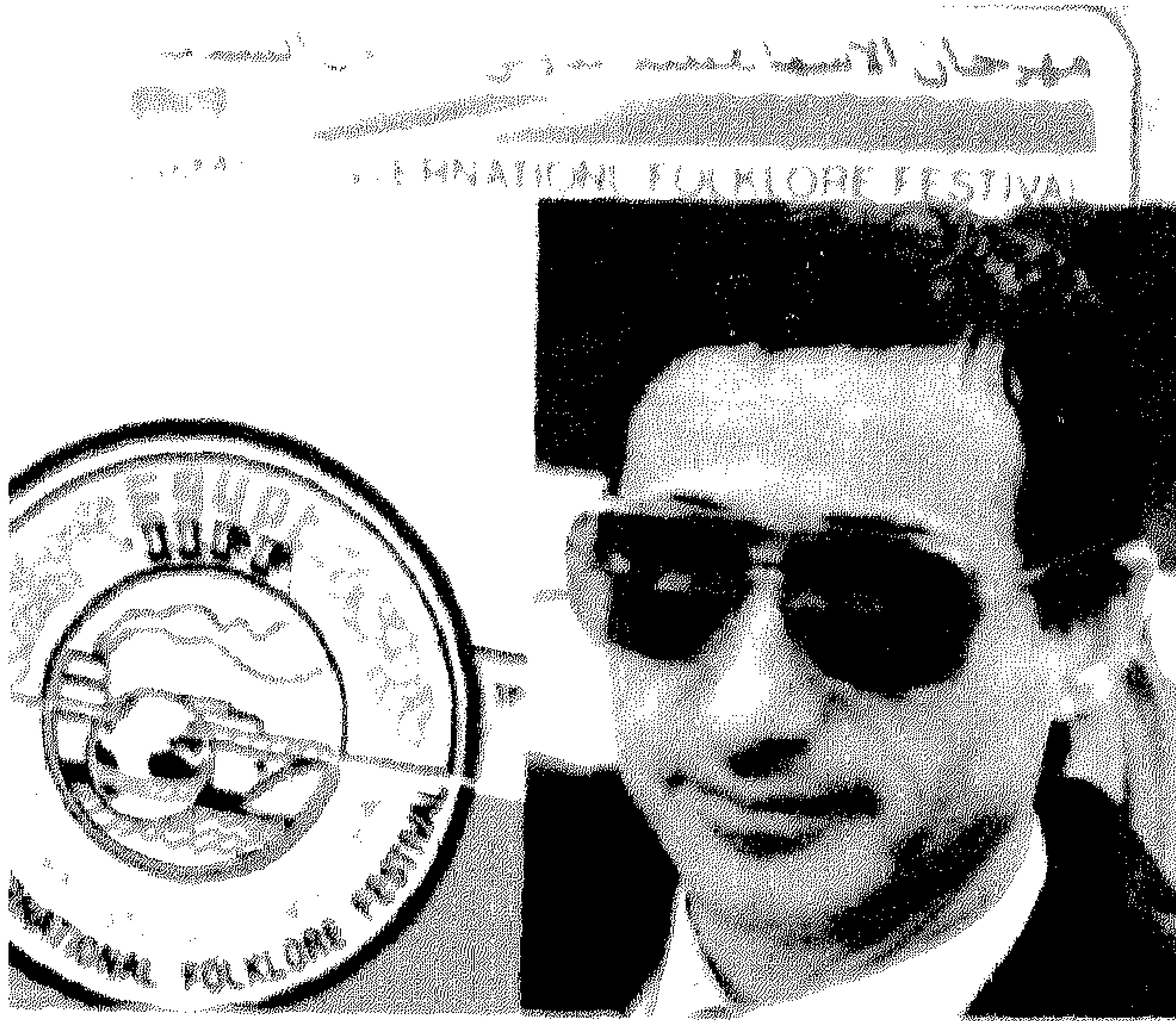
● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وامريكا واوروبا ١٢ دولارا ٠

● **المراسـلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠





الأستاذ عبد المنعم عمارة محافظ الاسماعيلية

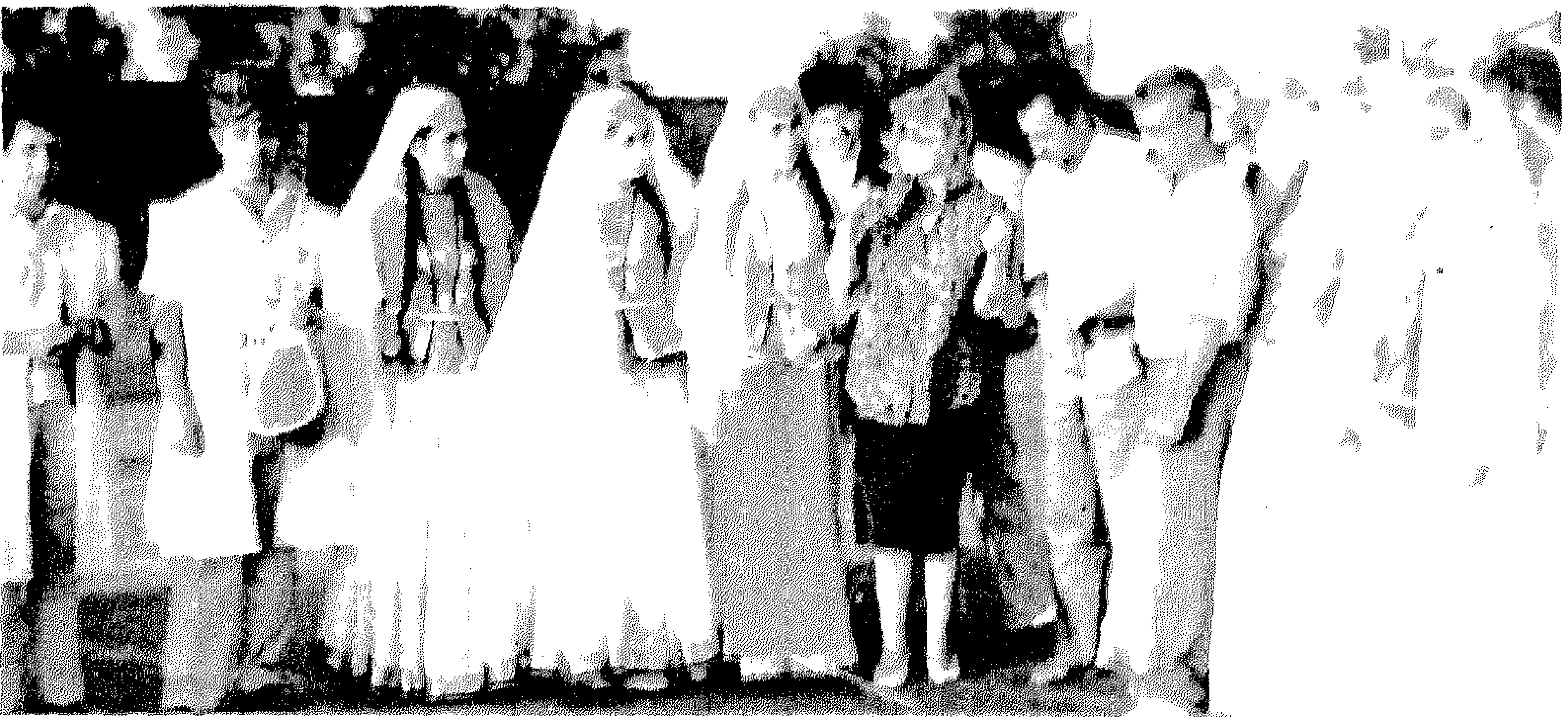
قامت الفرق الأجنبيةالمشاركة فى مهرجان الاسماعيلية بزيارة معرض الفنون الشعبية المصرية الذى أقامه مركز دراسات الفنون الشعبية .







الاساتذة محمد زياد المدنى رئيس وفد سوريا و محمد الزيودى رئيس وفد الأردن و الفنانة سوسن عامر و صفوت كمال و د . ايزيس فتح الله و د . هدى صبرى و د . كمال الدين حسين ، و محمد خليل أعضاء ندوة الفنون الشعبية والشخصية القومية للشعوب





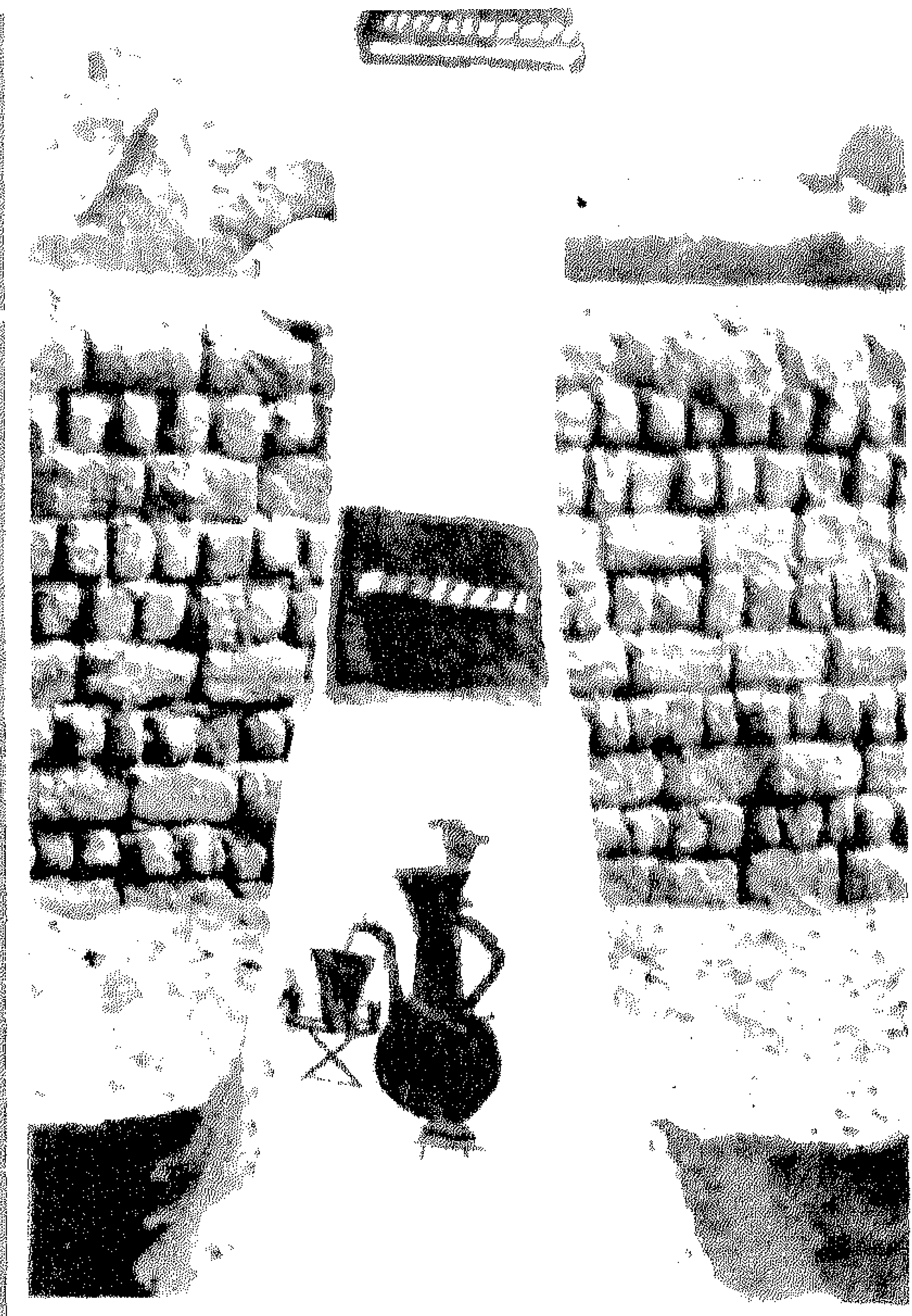




الفرق المشاركة فى المهرجان فى أثناء عروضها الفنية .

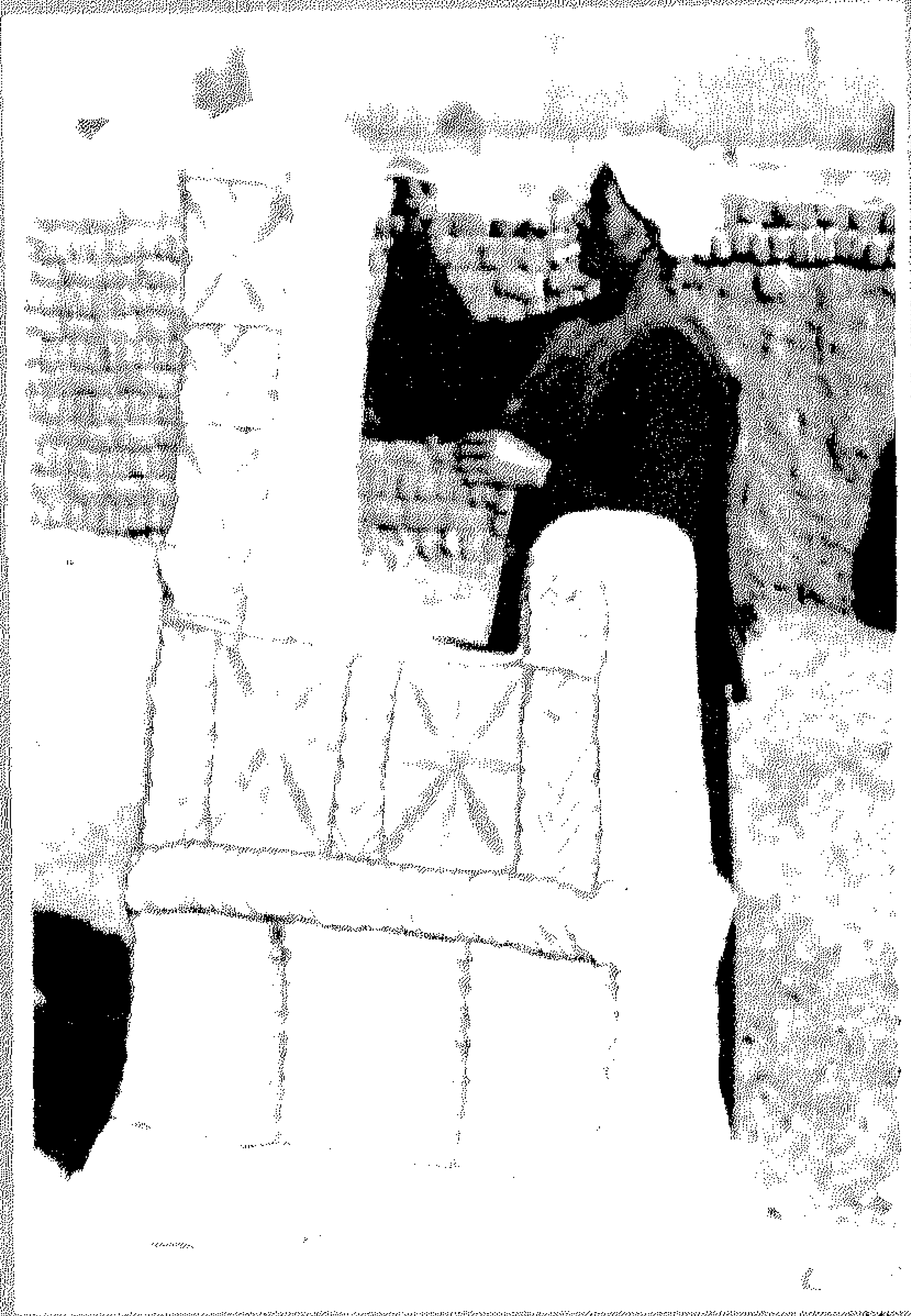


مقابر الهو
وشواهدها المدهشة
نموذج من الفن الشعبي الفريد في العالم



١

ثلاثة شواهد من الخلف . الأيمن : من النوع البحيرى لمقبرة رجل على الرقبة رسم لعصا ومنشة (يلاحظ ان زخارفه باهتة مما يدل على انه تم تلوينه منذ اكثر من عام فتأثرت الالوان بالشمس الساطعة في هذه المنطقة) الشاهدان الاخران من النوع الثاني ، ابو رقبة ، لسيدتين وعليهما زخارف الملابس النسائية .. الشواهد على هيئة جمل او حصان ، ربما ترمز الى مطية الميت في رحلته الى العالم الآخر .



٣

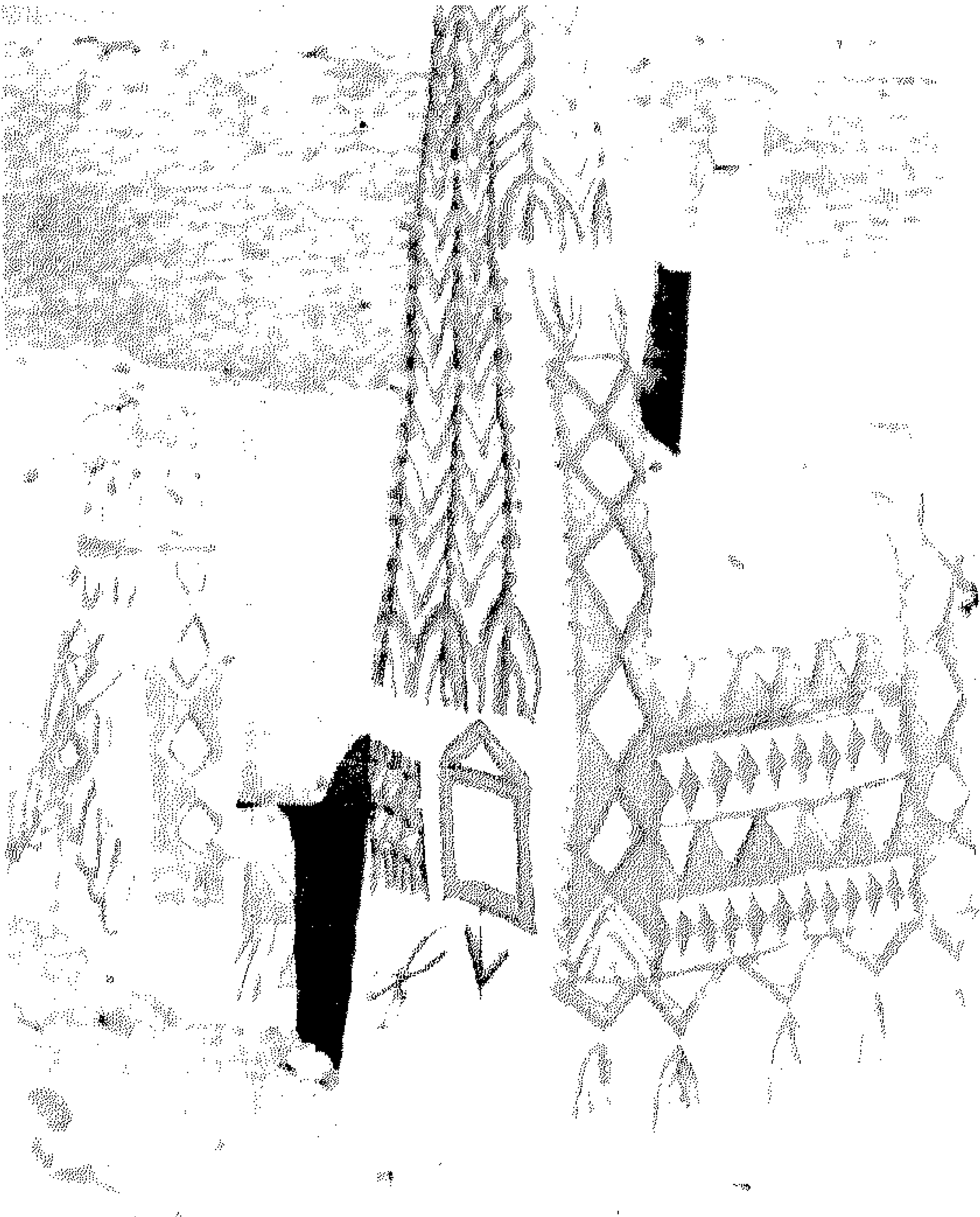
١ شاهد مقبرة لرجل توفى كبيراً فى السن ، من النوع « المصرى » أو « البحيرى » .. اكتفى الفنان الشعبى برسم « براد الشاى » يصب الشاى فى كوب موضوع فوق منضدة أو حامل .. وتقديم الشاى للضيوف رمز الكرم فى الصعيد .

٣ عبد الشافى محمود أبو العلا .. فحار (يقصد حفار) جبانة « هو » بنجع حمادى وهو احد الفنانين الشعبيين الذين يبنون شواهد القبور ويزخرفونها .. الشاهد من النوع المصرى ويظهر خلف رقبة الشاهد رسم الشمسية وعصا وميدالية السد العالى .. بقية الشاهد بزخارف هندسية تشبه زخارف الكليم .

قبة مقام أحد الاولياء تهدم جزء منها وهى على ضخامتها مبنية بالطوب اللبن وتظهر امامها بعض قمم شواهد قبور حديثة تعلو اسوار الأحواش بالجبانة



مدخل أحد الأحواش ويبدو خلفه شاهدان أحدهما مزخرف وهما من النوع الثانى « أبو رقبة » .



شواهد من نوع ابو رقبة وتظهر على واجهة الشاهد الكبير المرآة والمقص والمشط (الفلاية) .. الزخارف على رقبة الشاهد تصور الشال الذى تلبسه النساء ويتدلى بزخارفه التى تشبه ضفائر الشعر .

مجموعة من الشواهد معظمها مطلى باللون الابيض وبدون زخارف . فى اقصى يمين المشاهد شاهد بحيرى مزخرف وفى المنتصف واقصى يسار المشاهد شواهد « ابو رقبة » بينما تظهر بينهما شواهد من النوع المسمى « التابوت » .

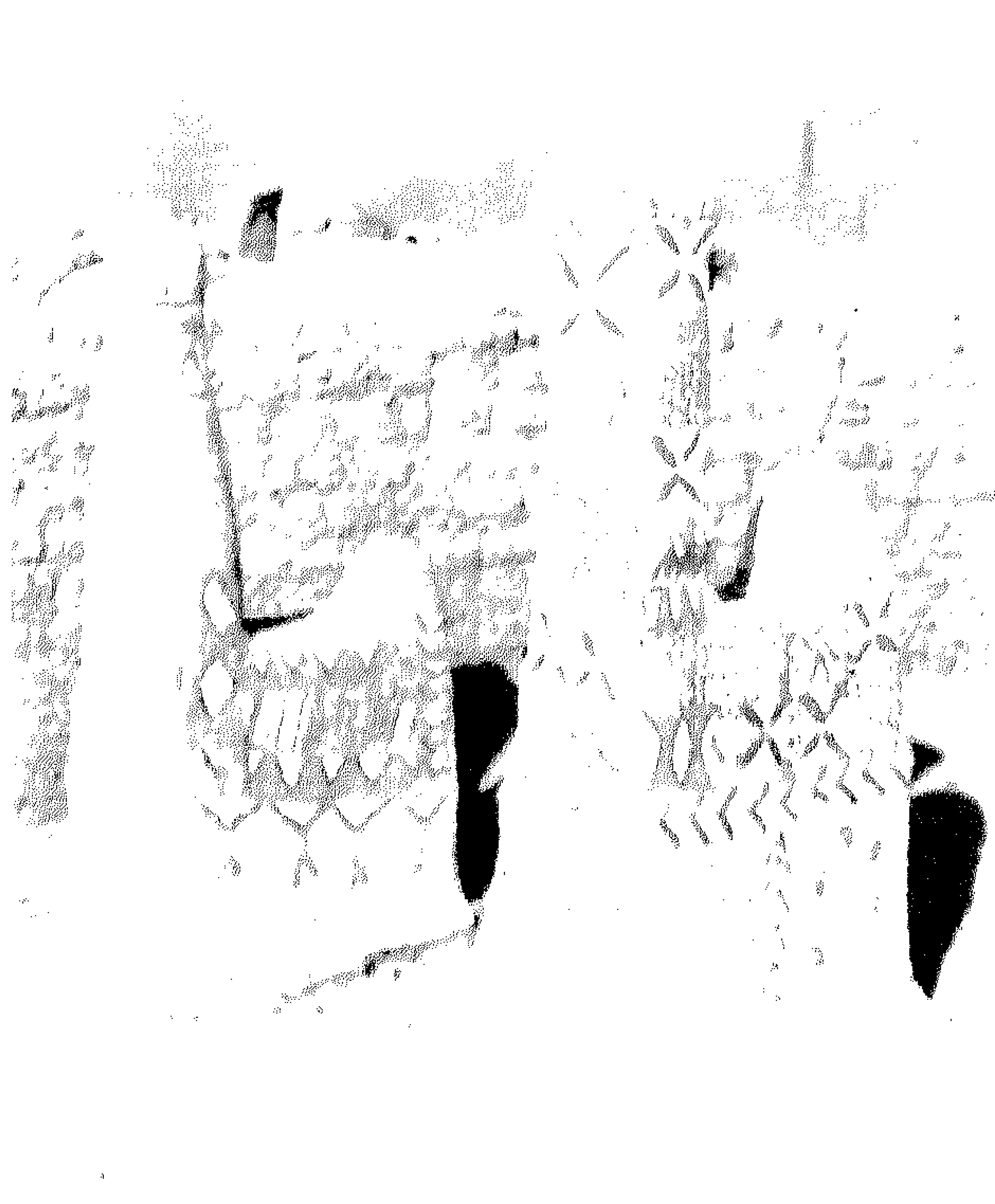


شاهد مقام على قبر امراة على الرقبة زخارف الشال ، وتحتها المراة والمشط والمقص



شاهدان من نوع « ابو رقبة » احدهما لامراة والثانى لرجل تميزهما الرموز على المقدمه اسفل الرقبة : المراة والمشط والمقص على الأيمن براد الشاى والاكواب والمسبحة على الثانى .

مجموعة شواهد داخل احد الأحواش فى جبانة « هو » كلها من النوع « المصرى » ماعدا واحد من النوع التابوت يمكن تمييز شواهد قبور النساء من رسم المراة والمشط والمقص وتمييز شواهد قبور الرجال من براد الشاى والكوب والمسبحة .. يلاحظ الاهتمام بشكل عقد مدخل الحوش وهو شكل غير متكرر فى الجبانة .

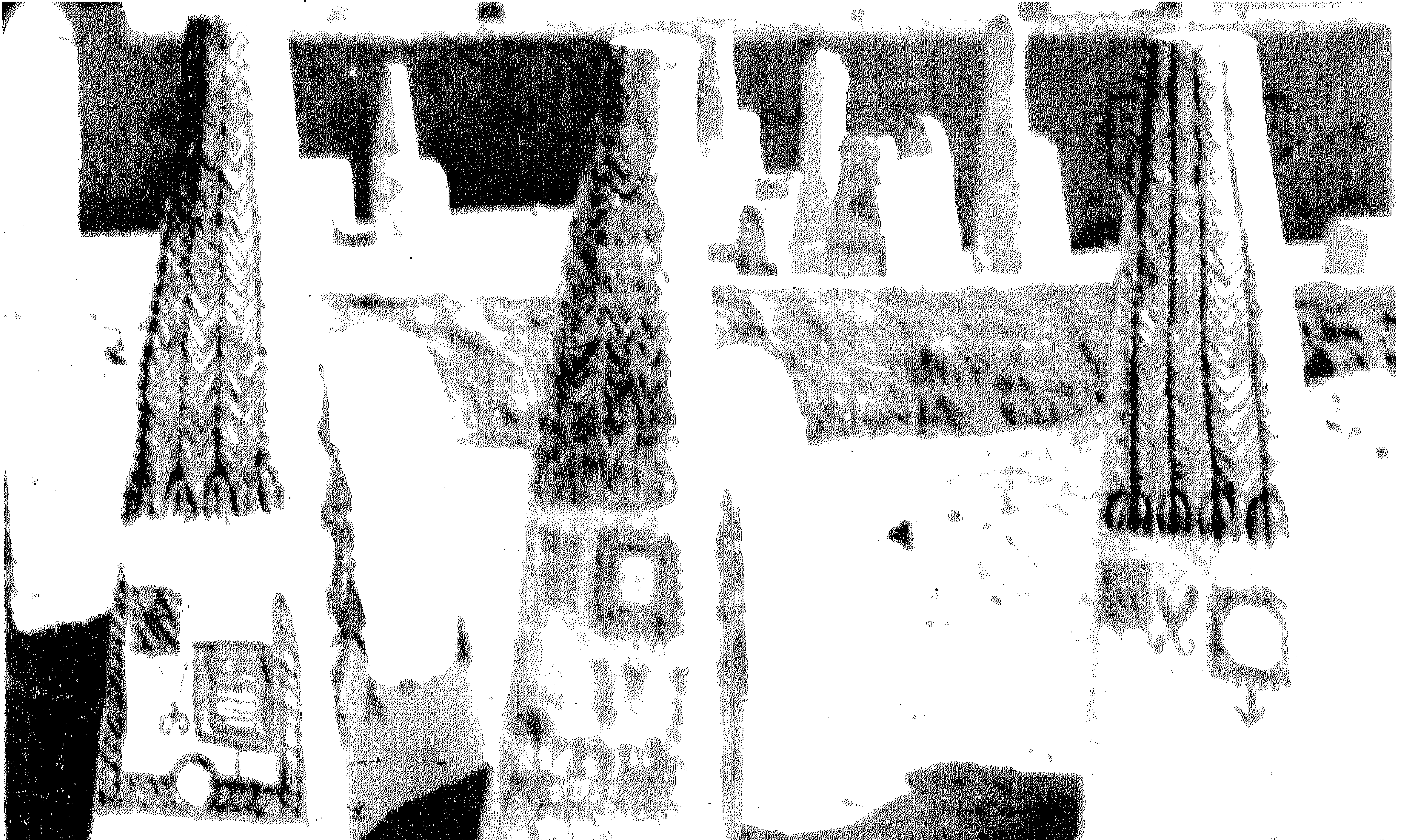




منظر جانبى لشاهد من نوع « ابو رقبة » الفنان الشعبى هنا يميل الى المساحات واستخدام الارضية البيضاء كلون مستقل مع تحديد المساحات بخطوط زرقاء حتى المناطق التى استخدم فيها الخطوط حرص أن تكون مساحة مهشرة .

شاهدان احدهما من النوع المصرى او البحيرى والاخر « ابو رقبة » وكلاهما لقبرى رجلين .. واختلاف الزخارف سبب تعدد الفنانيين فالجبانة تضم حوالى ٢٠٠ حفار وعائلاتهم ولكل منهم طريقته فى الرسم والتلوين .

فى مقدمة الصورة ثلاث شواهد من نوع « ابو رقبة » لثلاث نساء وعلى مقدمة كل شاهد رسوم المراة والمشط والمقص وعلى رقبة كل شاهد رسم للشال الذى يغطى الشعر ويتدلى بزخارفة على ظهر النساء فى هذه المنطقه .





مهرجان الإسماعيلية الدولى الخامس للفنون الشعبية

سمير فراج

● أصبح مهرجان الاسماعيلية الدولى للفنون الشعبية الذى يقام كل عام ومنذ خمس سنوات فى المدينة الخضراء « الاسماعيلية » علامة بارزة فى مجال الفنون الشعبية على المستوى الدولى ، وحيث نجحت الاسماعيلية باسم مصر بالطبع فى تنظيم وادارة المهرجان حتى وصلت به الى هذا المستوى الدولى الرفيع بين دول العالم المختلفة وقد جاء مهرجان الاسماعيلية الدولى الخامس للفنون الشعبية هذا العام اضافة جديدة تذكرها المدينة الخضراء بالتقدير والعرفان ولمحافظها الوزير الفنان الشاب عبد المنعم عمارة بالوفاء والامتنان .

● والذى يؤكد هذا هو ما لمسناه بانفسنا اثناء المهرجان وما قاله رئيس شعبة الفنون الشعبية باليونسكو « ميلراد ماسكوفيتش » عقب انتهاء أيام المهرجان : ان هذا المهرجان ـ بعد خمس سنوات متتالية من اقامته . يؤكد كل عام نجاحه من خلال هذا الاشتراك الكبير للفرق الفنية الشعبية التى تمثل بلادها ، وهذا الحرص الشديد له مغزى خاص الا وهو « لولا نجاح مهرجان الاسماعيلية لما تسابقت دول العالم المختلفة فى اشتراك فرقها فيه » .

ـ واضاف « ميلراد ماسكونيتش » الذى حضر افتتاح المهرجان وشهد عروضه أنه يعلن قراره

بارسال بعض المطبوعات والمواد الفنية والثقافية ذات الطابع الفولكلورى التى تتضمن بعض المعلومات التراثية لدول العالم وذلك لتغذية مكتبة مركز الفنون الجديد بالمدينة الخضراء الاسماعيلية ، اسهاما منه ومن منظمة اليونسكو فى نشر الوعى الثقافى وبصفة خاصة المعلومات التراثية المقترنة بالفن الشعبى •

● والجدير بالذكر هو حرص المهرجان فى العامين الأخيرين على تكريم الرواد والعلماء والشعراء فى مجال الاهتمام بالفنون الشعبية والتراث ففى مهرجان الاسماعيلية الدولى الرابع للفنون الشعبية حرص على **تكريم اسم الراحل الكبير الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس** ، اذ أن تكريم اسم هذا الراحل الكبير اعلاء لقيمة العلم وتكريم للعلماء الذين كانت دراساتهم وبحوثهم هى الشرارة الأولى التى نبهت مجتمعنا كله الى ضرورة الاهتمام بالمأثورات الشعبية والحفاظ عليها وحمايتها من الضياع والاندثار كما أنها كانت الشرارة التى فجرت فى مصر أولا ثم فى بقية العالم العربى حركة الفنون الشعبية فى منطقة بأسرها • فقد بدأت حركة الاهتمام بالفولكلور فى كلية الآداب ثم خرجت منها الى الجامعة ، وتخطت أسوار الجامعة الى الصحافة وقطاعات المثقفين وكان للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس دور رائد فى هذه الحركة ، ومن عند عبد الحميد يونس يبدأ التاريخ لميلاد الفولكلور العربى «كعلم» ومن عباءة هذا العالم خرج الكثير من الباحثين والأساتذة ومن سطور كتاباته وفكره استلهم كثيرون من المهتمين بابداع الشعب روح العمل بحثا عن المخبوء من التراث الشعبى من أجل احيائه والمحافظة على كنوزه الكثيرة الدفينة فى التاريخ •

● وحينما فاز الكاتب المصرى الأستاذ نجيب محفوظ بجائزة نوبل العام الماضى فى الآداب ـ وفى اللحظة الأولى ومع اشعال شعلة المهرجان أعلن هذا فى الافتتاح وسط تصفيق غير عادى من الجمهور المصرى ووفود دول العالم المشاركة فى المهرجان ، ومن المعروف ان ابداع نجيب محفوظ يأتى أساسا من الحارة الشعبية وفى اعتقادى أنه من أكثر أدباء مصر تعلقا بالحارة الشعبية والتراث الشعبى ، وكانت فرصة هائلة ان يشيد به مهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية الدولى الرابع ، ولمحة ذكاء من الوزير المحافظ عبد المنعم عمارة الذى طلب ذلك على الفور ونفذته اللجنة العليا للمهرجان وأعلنته الفنانة مشيرة اسماعيل فى بداية حفل الافتتاح أمام العالم •

واعتبر « عمارة » **ان فوز نجيب محفوظ هو فخر للمبدعين العرب والمصريين وان تكريمه فى المهرجان هو فى الحقيقة اعتراف بالعطاء واسهام من قبل المصريين المبدعين فى الثقافة العالمية •**

وعرف العالم من خلال فرقه للفنون الشعبية اهتمامات الفائز بجائزة نوبل المصرى نجيب محفوظ بالفن الشعبى وانسان الحارة الشعبية التراثية فى التاريخ المصرى •

● وفى مهرجان هذا العام تم تكريم شاعر العامية عبد الرحمن الأبنودى والعامية هى الالتصاق بالعامة من الناس فى الحارة الشعبية والسان مثل الأبنودى جدير بالتكريم وهو الذى يرسل من أعماق التاريخ شخوص السير الشعبية مثل « أبو زيد الهلالى سلامة » •

● ليس مهرجانا للرقص الشعبى فقط !

وكما يعنى تكريم راحلنا الكبير العزيز أ٠د٠ عبد الحميد يونس فى أنه اعلاء لقيمة العلم وتكريما لدور العلماء فى مجال التراث الشعبى وجذوره الممتدة عبر التاريخ وسنواته الحافلة بالمواقف الشعبية فان ذلك يعنى أيضا ومع التكريم الذى تم لنجيب محفوظ وعبد الرحمن الأبنودى على **ان مهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية ليس مهرجانا للرقص الشعبى فقط** ، كما قد يتصور البعض أو يعتقد ، فهذا اجحاف ، لكنه مهرجان عالمى للفولكلور ، بما يعنيه من التأكيد على أهمية احياء الأدب الشعبى والموسيقى والفنون التشكيلية والغناء والحرف البيئية والصناعات الشعبية وغير ذلك من الفنون •

ـ وحتى الرقص الشعبى فان « الحركة فيه من الناحية العلمية » ليست الا جزء من مكوناته حيث يتكون من عدة عناصر تدخل فيها الأزياء والتطريز

والموسيقى والآلات الشعبية والحلى والصناعات الجلدية وبعض الفنون « القولية » أو المسموعة كالغناء والطرب ·

● واذا كان مهرجان الاسماعيلية الدولى الرابع والخامس هذا العام أكدا على الاعتراف بدور العلم والعلماء فهذا يجب ان يكون مقدمة لكى تشهد الأعوام القادمة للمهرجان تكريما لأسماء كثيرة فى مجال الابداع فتحوا خزانة التراث الشعبى والحارة الشعبية وكشفوا عن كنوز الثقافة الشعبية فى مصر والبلاد العربية ·

● ومن الثابت ان الكثير من الكتابات السابقة الرائدة قد التفت أصحابها الى أهمية دراسة التراث الشعبى ومن أبرزها كتابات ابن خلدون وابن اياس والمقريزى والجبرتى ورفاعة الطهطاوى ومن بعدهم أحمد تيمور وأحمد أمين — الا ان علم « الفولكلور » فى مصر والمنطقة العربية لم يولد الا على أيدى د· عبد الحميد يونس وأبناء جيله · على أننا ما زلنا حتى الآن ، ورغم محاولات جيل الرواد — لم نستثمر الطاقات الكامنة فى تراثنا الشعبى لنربطها بحياتنا وواقعنا وحاضرنا ولتكون قوى دافعة لحركة أمتنا باتجاه المستقبل وحتى عندما حاولنا ذلك فان الكثير من عناصر تراثنا الشعبى ومواده قد لحقها التشويه بدعوى تطوير « الفولكلور » وبينما نجح آخرون لم نستطع نحن ان ننجز المهمة !

ان تكريم اسم د· عبد الحميد يونس ونجيب محفوظ والأبنودى فى المهرجان السابق للاسماعيلية ، ومهرجانها الدولى الخامس هذا العام يضيف الى وجه المهرجان ملامح جديدة ويلقى بمساحات من الضوء فوق كافة أقسام المهرجان والتى قد لا يلتفت اليها الكثيرون من جمهور المهرجان ، كما يؤدى الى تأكيد الطابع الجاد والاطار العريض للمهرجان باعتباره مهرجانا لـ « الفولكلور » بكل ماتعنيه الكلمة وما تستنفره فى المهتمين من رغبة الى المعرفة والتأمل وليس كما يراه بعض ضيقى الأفق مهرجانا للرقصات الشعبية فقط ! هذا ما يجب ان يدفعنا اليه مهرجان الاسماعيلية الدولى للفنون الشعبية — الاتصال مع ثقافات الشعوب الأخرى والتأمل فى وحدة التجربة الانسانية ·

● **المهرجان هذا العام**

والخوض فى مهرجان هذا العام لم يعد من المناسب بعد مرور كل هذه الأيام على حفل ختامه سوى أنه كان المهرجان الدولى الخامس للفنون الشعبية الذى انعقد فى الاسماعيلية باسمها وتنظيمها ونجح نجاحا هائلا كبيرا لا حدود له — وهذه حقيقة لا ينكرها الا جاحد ! لكن من المناسب ان ينمو وبسرعة ونعرض لبعض الأمور التى تميز بها المهرجان هذا العام واعتقادى ان هذا هو حق للقارىء وللتوثيق ·

● **التواجد العربى للفرق فى المهرجان**

تواجدت فى مهرجان هذا العام عدة فرق عربية أبرزها فرقة سوريا ثم فرقة لبنان ثم فرقة فلسطين — وأنا أضع هذه الفرق فى البداية لأسباب : فالأولى تشترك لأول مرة فى مهرجان الاسماعيلية ، بل وفى مصر كلها بعد محاولات التطبيع الأخيرة بين مصر وسوريا حيث ان العلاقات مقطوعة منذ كامب ديفيد ولبنان — الفرقة الثانية — وهى فى ظل ظروفها الأليمة · وفلسطين وهى تلفت أنظار العالم الآن ببطولة أطفال الحجارة فى مواجهة استعمار القوة الغاشمة رغم ان اشتراك فلسطين يأتى للعام الثالث على التوالى فى الاسماعيلية ·

● **منظمة سيوف العالمية**

المهرجان يقام كل عام تحت رعاية منظمة سيوف العالمية — وهى منظمة ثقافية تابعة لهيئة اليونسكو وتهدف الى التعريف بثقافات الشعوب وتوثيق الصلات بينها من خلال التراث والفولكلور واستطاعت الاسماعيلية ان تضع اسمها على خريطة المهرجانات العالمية وان يتردد اسم هذه المدينة الخضراء فى معظم عواصم العالم الكبرى والصغرى كواحدة من المدن الحضارية والعاشقة للفنون كما نعرف جميعا ·

● **ديفيليه لجميع فرق المهرجان**

توالت الاحتفالات وظهر « الديفيليه » الجماعى للمهرجان وشاركت فيه جميع فرق الفنون

الشعبية بملابسها وآلاتها الموسيقية الفولكلورية وقدمت عروضها الفنية الغنائية الراقصة بين الناس فى عروض شعبية .

● **الفرق العالمية التى شاركت فى المهرجان**

الفرق التى شاركت فى مهرجان الاسماعيلية الدولى الخامس للفنون الشعبية هذا العام هى : الهند وبولندا وفرنسا ويوغسلافيا وايطاليا وتايلاند والدانمرك وأسبانيا وهولندا وتركيا وبلجيكا وبلغاريا وروسيا والمجر وبنجلاديش بالاضافة الى دول العالم العربى الست الكويت لبنان وفلسطين والسعودية والأردن وسوريا ..

● **ملامح من البيئة المصرية**

على هامش المهرجان كان افتتاح المعرض السنوى للحرف البيئية والمعروضات الشعبية وافتتحه الوزير المحافظ ولفيف من الضيوف وقد شارك فى اعداد ذلك المعرض أو بعرض أعمالهم مجموعة كبيرة من الفنانين والباحثين بمركز دراسات الفنون الشعبية وهم وداد حامد ، د. نادية حسن ، سوسن عامر ، أنور مطر ، أحمد الديب ، زينب حجازى ، عصمت عوض ، سونيا ولى الدين ، مصطفى جاد ، والجدير بالذكر ان معرض هذا العام يضم اضافة جديدة عن معارض السنوات الأربع الماضية ، حيث قام المركز بانتخاب مجموعة متميزة من رسائل الماجستير الهامة والتى تناولت مواضيع - النوادر فى الأدب الشعبى ، الأثاث الشعبى ، الأغانى والأفراح الشعبية بالاضافة الى عرض العديد من كتب ومجلات الفنون الشعبية فى مصر والوطن العربى .

●● كما تضمن معرض هذا العام عرض أول معجم مصرى عربى فى الفولكلور والذى ألفه رائد الأدب والفنون الشعبية الراحل د. عبد الحميد يونس رحمه الله ، كما ضم المعرض أيضا مراجع عن الأمثال والحكايات الشعبية العربية للأستاذ صفوت كمال ونماذج من السير الشعبية مثل : سيرة أبى زيد الهلالى سلامة - وعنترة - والأميرة ذات الهمة .

● **مهرجان الوان الأزياء الشعبية أيضا !**

يجدر هنا أن نذكر ان فرشاة البيئة رسمت لوحة تشكيلية رائعة مساحتها الكرة الأرضية واطارها ذلك المزيج المتنوع من تراث الشعوب فى العالم وعاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم الخاصة فى أفراحهم وأحزانهم وحيث تصنع جغرافيا المكان بعدا حيويا فى تشكيل مفردات وقيمة وخيوط أزياء هذه الشعوب تتعانق وحداتها وأجزائها وأشكالها والوانها لتصنع شكلا يميز كل بيئة عن الأخرى ، وكان لنا هذه الاطلالة على ملامح أزياء شعوب العالم المشتركة فى المهرجان ، استلهمت فيها هذه الشعوب كل ما يمكنها التعبير عنه بشكل فطرى فيه اعداد وعمق لتاريخهم وتراثهم ، انها رحلة ممتعة من خلال قراءة شعبية فى الأزياء والرقصات لمختلف الفرق **لكن سنخص هنا بعض فرق عالمنا العربى - « السعودية » مثلا :**

فالملابس والأزياء الشعبية التى تتزين بها الفرقة فى رقصاتها الشعبية ما هى الا الملابس التى كانوا يرتدونها منذ زمن قديم فى شبه الجزيرة العربية ، فمثلا فى منطقة « نجد » نجدهم قديما كانوا يرتدون « ثوب » ذى أكمام واسعة مصنوع من القطن الأبيض الخفيف للحد من أشعة الشمس ويضعون فى الوسط «حزام» به خنجر « جنبيه » وسيف كما يوجد بداخل الحزام « جراب » به طبنجة يطلق عليها « الفرد » كما يرتدى على الثوب الأبيض روب قصير يسمى « إلصايه » حتى يختفى ما بداخل الحزام ويضعون على رءوسهم « شماخ » .

● **الفرقة اللبنانية :** وعن فرقة فهد عبد الله للفنون الشعبية اللبنانية نقول : ترجع ملابسها الى العصور القديمة فملابس الرجال عبارة عن سروال فضفاض من الحرير الأسود مع قميص واسع باللون الابيض ويتحلى الراقص بطربوش أحمر على الطراز القديم أو طرطور ، أما ملابس الفتيات فهى عبارة عن فستان من الحرير أو الكتان الناعم مزركش ومنقوش بالألوان المتنوعة .

● **الفرقة الأردنية :** تتشابه أزياء المرأة الأردنية مع زى المرأة العربية فى سائر الأقطار اذ تسودها الحشمة والوقار ويرتدى عضو الفرقة

الأردنية للفنون الشعبية الثوب الطويل المصنوع من الملمس والمخمل ويكون أسود اللون بصفة عامة وذلك للاحتشام ويكون مطرزا .. بالخيوط الملونة بالزخارف الاسلامية ويرتدى فوقه معطف يسمى « الوامر » ، أما الرأس فتغطى «بالسفعة» التى تغطى الأذنين والرقبة وتكون داخل الفستان وتربط على الرأس بالعصبة التى تتدلى من الخلف .

● **فرقة شبيبة الرقة للفنون الشعبية بسوريا :**

تمثل الفرقة محافظة الرقة الواقعة على نهر الفرات بسوريا والملابس التى يرتديها أعضاء الفرقة ترجع الى القرن الثامن عشر حيث تختلف ألوانها باختلاف السن فالنساء الأكبر سنا يلبسن الملابس السوداء والأقل سنا يلبسن الملابس ذات الألوان المتعددة ، وهى تتميز بالجمال والوقار .

● **اقتراح مهم :**

ومن أبرز الاقتراحات لصالح مهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية وجود أرشيف دائم بمقر جريدة القناة للمهرجان فى سنواته السابقة والقادمة حتى يمكن ان نرجع اليه فى أى شىء مع طبع كتاب خاص عن المهرجان أيضا يتم توزيعه على الفرق المشاركة فى المهرجان سنويا ، كذلك لابد من الاهتمام بالندوة العلمية من جانب المسئولين بالمهرجان ويجب انعقادها فى أماكن تواجد الفرق والجماهير حتى تكون ثرية علميا وجماهيريا وان على وزارة الثقافة رعاية المهرجان بالتعاون مع الاسماعيلية حتى يكتب للمهرجان الذى ينجح كل عام ويتطور ان يستمر ويتفوق .

● **فى المؤتمر العلمى للفولكلور :**

وفى اطار مهرجان الاسماعيلية الدولى الخامس للفنون الشعبية عقدت الندوة العلمية التى دعت اليها قرية الشرق الأوسط خلال يومى ١٧ ، ١٨ أكتوبر واشترك فيها الأساتذة المتخصصين صفوت كمال « رئيسا » خبير الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون وايزيس فتح الله أستاذ ووكيلة كلية التربية الموسيقية ودكتوره هدى صبرى أستاذ بكلية التربية الموسيقية أيضا ود كمال الدين حسين ، والأستاذة سوسن عامر ، وكذلك لفيف من المسئولين عن الفرق المشاركة فى المهرجان من مختلف دول العالم ، وقد تناولت الندوة فى مناقشاتها العلمية والثقافية والفنية موضوع مهم هو « **الفنون الشعبية والشخصية القومية للشعوب** » من خلال محاور أساسية هى : توظيف المهرجانات الفنية فى الاعلام الثقافى والسياحى والتنمية الاجتماعية ، ودور الموسيقى الشعبية فى التعبير عن الشخصية القومية وتنشئة الأجيال الجديدة ، والرقص ووظيفته فى التعبير الدرامى عن شخصية الأمة ، والفنون التشكيلية ورموزها فى التعبير الفنى عن عادات وتقاليد ومعتقدات الشعوب وفكرها ووجدانها . كما ناقشت الندوة «الاحتفالية» وتاصيل الثقافة الشعبية ودورها فى التعبير عن فرحة الشعوب والمحافظة على مصادر الابداع الفنى الشعبى .

- ومن خلال ما تم من حوار ثقافى وعلمى وفنى اقترحت اللجنة **ضرورة العمل على توثيق العروض المقدمة** فى هذا المهرجان وغيره من مهرجانات سابقة ولاحقة وانشاء وحدة وثائق وأرشيف يتبع احدى الجهات المعنية بشئون الثقافة والفن فى الاسماعيلية ، كذلك **وضع معيار فنى دقيق للفرق المشاركة فى المهرجان** حتى يتحقق دائما مستوى جيد من العروض ، كذلك شرح موضوعات عروض الفرق المختلفة قبل تقديمها حتى يتيسر للجمهور متابعة مضامين وموضوعات تلك الفرصة ، تأكيدا لفهم أوضح لما تقدمه هذه الفرق ، **مع تشجيع الفرق العربية والأفريقية على المشاركة فى المهرجان** بمختلف وسائل التشجيع الأدبية والمادية .

● كذلك التوسع فى **اقامة معارض الفنون الشعبية ودعم مراكز دراسات الفنون الشعبية** وضرورة تعاونها مع الفرق الفنية المتخصصة فى أداء عروض فنية شعبية ، مع عناية أجهزة الاعلام بمواد الفنون الشعبية وتوجيه **الشكر الخاص لتليفزيون مصر على اهتمامه الجاد بقنواته المختلفة فى التغطية الاعلامية** [أوفد التليفزيون واحدة من أكبر مذيعاته فى القناة الأولى وهى سهير شلبى التى قدمت باقتدار افتتاح وختام المهرجان ورسالة يومية فى القناة الأولى وادارت مناقشات موضوعية باللغة الانجليزية مع الوفود الاجنبية فكانت خير

سفيرة اعلامية لمصر وللتليفزيون المصرى أمام دول العالم المختلفة ، وقد أجرى معها تليفزيون المجر حوارا حول الفنون الشعبية فى مصر ، ووجه لها الدعوة لزيارة تليفزيون المجر ، كما قدم المخرج التليفزيونى البارع عبد الحكيم التونسى المهرجان على شاشة التليفزيون بنجاح يشكر عليه ونقدره له .

كذلك تضمنت توصيات الندوة العلمية الحرص على الطابع الفولكلورى والأصيل للفرق المشاركة فى المهرجان وعروضها وأجمل زى شعبى يعبر عن أصالة الابداع الشعبى فى عروض الفرق .

كذلك التعاون مع مراكز الفنون الشعبية الدولية وخاصة العربية **لاصدار كتاب سنوى عن المهرجان – وتوجيه الشكر الجزيل للوزير المحافظ عبد المنعم عمارة محافظ الاسماعيلية لرعايته المهرجان والحرص على ان يخرج بالصورة اللائقة .**

● **وافتتح الوزير المحافظ عبد المنعم عمارة وحسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة وقائع الندوة العلمية .. نحو أطلس فولكلورى مصرى التى انعقدت فى مركز النيل للاعلام ورأسها الدكتور محمد الجوهرى وحضرها الدكتور صلاح الراوى مدرس الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية والخبير صفوت كمال أستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية والدكتور عمر الفاروق أستاذ الجغرافيا بجامعة عين شمس والفنان التشكيلى عز الدين نجيب ومحمد الزيودى نقيب الفنانين الأردنيين** ورئيس شعبة الفن الشعبى بوزارة الثقافة الأردنية والصحفية سهام بيومى وعدد من أساتذة الفنون والدراسات الفولكلورية وعلم الجغرافيا والصحفيين والاعلاميين المتخصصين فى مجال الفنون الشعبية والتراث ..

هذا وقد صدرت فى نهاية الندوة عدة توصيات كان أهمها :

● ضرورة الجمع بمنهج واحد وأدوات موحدة بين فريق العمل الذى سيقوم بتكوين الأطلس الفولكلورى .

● تكثيف دور الخبراء الباحثين على مستوى العالم وابداء الملاحظات والتعليقات حول ورقة العمل المقدمة من الجهات المختلفة وارسال البحوث والدراسات الى اللجنة التحضيرية المقامة فى شهرى نوفمبر وديسمبر التى سوف تساعد على انعقاد مؤتمر أطلس فولكلورى .

● كما أوصى المؤتمر ان يكون كل أعضاء هذه اللجنة نحو « أطلس فولكلورى » من المعهد العالى للفنون الشعبية وكليات الآداب وكليات الفنون بأنواعها ومراكز الفنون بأنواعها ، ومراكز المأثورات الشعبية لدول الخليج المختلفة ، ومراكز بغداد والسعودية والكويت والاستعانة بالأطلس الفولكلورى الألمانى والسوفيتى والمجرى ، وأطلس أوربا والدول المجاورة ومؤسسات اليونسكو ، وأجهزة جامعة الدول العربية والهيئات الدولية العاملة بتنظيم المهرجانات ، والأمانة العامة لمجلس التعاون العربى .

● وتطرقت المناقشة أيضا الى ضرورة ايجاد أطلس فولكلورى عربى ، لكن وجد من يقول لابد من التأنى وأخذ الأمور درجة درجة وصولا الى أطلس عربى لائق ، ونال هذا الاقتراح القبول والاستحسان .

● وبعد .....

فالتحية كل التحية لمهرجان الاسماعيلية الدولى للفنون الشعبية .

***

مقابر الهو

وشواهدها المدهشة
نموذج من الفن الشعبي الفريد في العالم

صبحي الشاروني

سمعت اسم قرية « الهو » لأول مرة عام ١٩٦٦ من الرسام « محمود السطوحي عباس » ابن نجع حمادي ، وحكى عن مقابرها المزخرفة والمرسومة بوحدات شعبية ، وأدهشني برسومه لشواهدها التي تشبه هيئة الجمل أو الحصان ..

ونشرت موضوعا صحفيا عن البحث الذي وضعه الفنان « السطوحي » تحت عنوان « الزخارف الشعبية على مقابر الهو »، ثم نشر الفنان بحثه عام ١٩٦٨ في سلسلة « الكتاب الأول » الذي كان يصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

ومرت سنوات وأنا أحتفظ بكتاب الزميل « السطوحي » ، وكلما وقع في يدي خلال البحث عن أحد المراجع في مكتبتي سألت نفسي : متى أجد الفرصة لمشاهدة هذه المقابر وتسجيل زخارفها فوتوغرافيا ؟ وأنا واثق انني خلال هذا التسجيل سأحصل على لوحات فنية .. وظلت زيارة « الهو » أمنية لا أجد سبيلا الى تحقيقها وسط المشاغل المتتالية ودوامة العمل اليومي الطاحنة .

وفي احدى الجلسات العائلية منذ بضع سنوات تعرفت على قريب يعيش فى مدينة قنا ، وسألته عن « الهو » ومقابرها وزخارفها ٠٠ ورحب بفكرة استضافتى ومصاحبتى الى قرية الهو ٠٠ لكن الزيارة تأخرت سنوات قام خلالها الفنان المبدع الدكتور مهندس « بهاء مذكور » باقامة معرض فوتوغرافى ناجح فى الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة بروما عن هذه المقابر وزخارفها ٠ وتأكدت ان الفرصة ضاعت منى بسبب نقص الهمة وتأخرت فى تنفيذ الفكرة ، وذلك لأن فنانا كبيرا قد سبقنى الى استخراج لوحات فنية جمالية من هذه الظاهرة الفريدة ٠

لكننى عندما جلست مع الدكتور بهاء أساله عن مغامرته فى مقابر الهو ، تبينت انه استخدام اسلوبا فى التصوير يختلف تماما عن اسلوبى ، فقد قام بالتصوير ليلا على أضواء سيارته ليخرج لوحاته الفنية ، لكنه لم يهتم بتسجيل هذه الزخارف أو دراستها كظاهرة فريدة فى الفن الشعبى ٠

والتقيت مرة أخرى بقريبى « القناوى » فى فبراير الماضى ، واذا به يجدد الدعوة فأسرعت معه حاملا أدوات التصوير لأقوم بالجولة الأولى تاركا كل مشاغلى لألتقى بمقابر « الهو » وزخارفها الفريدة بعد ٢٣ عاما من الاشتياق ٠ وسأستكمل تسجيلها فى الشتاء القادم لأننى أعتبر الزيارة الأولى استكشافية ولم أحقق خلالها كل ما كنت أرجوه ٠

الموقع والتاريخ

مقابر « الهو » تفترش الآن مساحة ثلاثة آلاف فدان تقريبا ٠٠ وتضم مدافن ٧٦ قرية وبلد ، وفيها حوالى ٢٠٠ « تربى » وعائلاتهم ٠٠ هؤلاء التربية أو الحفارين هم الذين يقومون ببناء شواهد القبور وزخرفتها ، بناء على طلب عائلة المتوفى وعلى الأجر الذى تدفعه نظير ذلك ٠

الجبانة يحدها من الجنوب مصنع الألمنيوم الشهير أما الجانب الغربى فهو الذى فيه احتمالات امتدادها واتساعها نحو الجبل والصحراء ، وتمتد على حافة الجبانة الغربية كابلات وحوامل الضغط العالى التى تحمل تيار الكهرباء المتولدة من السد العالى فى الجنوب الى بقية الوادى فى الشمال ٠ ومن الشرق تحدها القرى والمزارع والوادى الأخضر الممتد حتى مجرى النيل ٠٠ ولم أصل الى حدودها الشمالية فى زيارتى الأولى وان كان يذكر انها منطقة صخرية جبلية غير منبسطة مثل صحراء الجبانة ٠

مدينة قنا تقع على بعد حوالى ٣٠ كيلو مترا لكن على الجانب الشرقى من النيل ، أما مدينة نجع حمادى فتبعد ٦ كيلومترات على نفس الضفة الغربية للنيل ٠

من الناحية التاريخية كان من السهل الوصول الى الواحات الخارجية عن طريق دروب القوافل من « هو » ، وتستغرق هذه الرحلة بالجمال من أربعة الى خمسة أيام ، ولذلك كانت بها فى بعض العصور حامية أو قلعة مهمتها حراسة هذا المنفذ بين وادى النيل والصحراء وتحصيل الرسوم والجمارك ٠

فى هذه المنطقة توجد آثار ترجع الى ما قبل التاريخ وأخرى ترجع الى الأسرة السادسة فى الدولة القديمة ، وهناك ما يشير الى قلعة شيدها « امنمحاعت » أحد ملوك الأسرة الثانية عشر فى الدولة الوسطى ٠

ويذكر الفنان محمود السطوحى فى بحثه انه مفروضة على بلدة « الهو » خلال حكم الأسرة عشر على وثائق تدلنا على الضرائب التى كانت الثامنة عشر فى الدولة الحديثة ، وتدلنا هذه النصوص على مدى ثراء تلك المدينة وشهرتها بتربية الأوز (كانت تدفع ٥٠٠ أوزة بخلاف السبائك الذهبية والأبقار والغلال) ٠٠ وكانت المدينة ذات الآثار الكبيرة تقع غربى النهر ، بينما

يقع مركزها التجارى الذى ازدهر فى الدولة الحديثة (الأسرة ١٨) شرق النهر •

وهناك حتى الآن بقايا معبد يحمل أسماء « بطليموس » السابع والعاشر والامبراطور « ادريين » كما كانت هناك قلعة أقيمت فى عصر الحكم الرومانى ، وكانت تستخدم كاستراحة على الطريق الموصل الى الواحات •• كما ذكر اسم المدينة فى المخطوطات القبطية التى عثر عليها قرب نجع حمادى •

وفى القرن الخامس عشر حصد وباء الطاعون سكان المنطقة ودمرها ، ويقدر ضحاياه فى « هو » بحوالى ١٥ ألف نسمة ، بعدها فقدت المدينة شهرتها تماما •• ولكنها نالت شهرة جديدة أسطورية فى كتب السحر والتعاويذ والتنقيب والخبايا والدفائن والكنوز » ، الذى طبعه فى القاهرة « مجلس المعارف الفرنسى الخاص بالعادات الشرقية عام ١٩٠٧ » •

مقابر الهو الحالية

كانت الجبانة عام ١٩٦٦ تحتل رقعة تشبه المثلث قاعدته فى الشرق ورأسه ناحية الغرب • أما الآن فهى تتخذ شكل مستطيل يمتد على حافة الصحراء بجوار الوادى غرب القرى والبلدان والمزارع التى تقع بين صحراء الجبانة والنيل • ويحيط بكل مجموعة من المقابر الخاصة بأسرة معينة سور من اللبن عليه طبقة من الطين والرمل ، ومن النادر ان يطلى هذا السور الآن بالجير الأبيض بينما كان شائعا منذ ربع قرن وتسمى هذه المجموعة من المقابر « بالحوش » ولها بوابة يعلوها أحيانا عقد فوقه زخارف مجسمة ••

لكن كلما اتجهنا غربا اختفت ظاهرة الأحواش المحاطة بالأسوار ، انها المدافن الجديدة وربما تكون مدافن الفقراء ، لكن هناك أسوارا تمتد من الشرق الى الغرب لتحدد مدافن كل قرية أو مدينة ، وليكون الامتداد نحو الغرب والجبل وليس الى الشمال أو الجنوب ، لهذا كان من الصعب علينا اختراق الجبانة من الجنوب الى الشمال الا بعد الوصول الى نهايتها الغربية عند حافة الصحراء •

شواهد المقابر تشبه فى معظمها شكل الجمل أو الحصان ، حيث ترتفع الشواهد الأمامية (الرقبة) مع وجود شاهد خلفى صغير وربما يشير الى سنام الجمل أو مؤخرة الحصان الراقص ، وربما يتتمى هذا الشكل الى الأوزة التى اشتهرت هذه المنطقة بتربيتها فى العصور القديمة •

المهم انه ليس هناك خلاف على ان رقبة الشاهد بخليط الطين والرمل والماء يترك ليجف ، ثم يطلى بالجير الأبيض ليكون جاهزا للزخرفة ، أو يترك بدون زخارف •

وأهل الميت يطلبون من الحفار اقامة الشاهد على نمط أحد الشواهد السابق بناؤها ، واذا كانت هناك تعديلات فى الأبعاد أو الارتفاع فيتم الاتفاق عليها بالنسبة للشاهد الذى يطلبون البناء على منواله •

وتنقسم الشواهد الى ثلاثة أنواع من حيث الشكل والارتفاع : **الأول هو المصرى أو (البحيرى)** والنوع الثانى (أبو رقبة) **أما النوع الثالث فهو (التابوت)** •

النوع الأول هو أكثر الأنواع الثلاثة ضخامة ، وهو خاص بالرجال وبالذات المسنين • القاعدة أكبر من (أبى رقبة) و (التابوت) • وأعلى منهما ، ولا تترك الشواهد من هذا النوع بلا زخارف بينما (التابوت) عادة لا يزخرف ويترك مطليا باللون الأبيض •

والنوع البحيرى هندسى الشكل تتخلله نتوءات بارزة تلتف حول القاعدة كالحزام وحول الرقبة عند بدايتها وقرب نهايتها فتبدو وكأن عليها غطاء للرأس •• ويرتفع هذا النوع الى نحو مترين وقد يصل الى ٢٢٥ سنتمترا •

النوع الثانى (أبو رقبة) خاص بالنساء لا يزيد ارتفاعه عادة عن متر ونصف ، نادرا ما تظهر به نتوءات ، وليس به زوايا حادة ، وتتخذ الرقبة عادة شكل المخروط الناقص ، واحيانا تنتهى قمة الشاهد الأمامى بمخروط كامل يشبه نهاية المسلات الفرعونية ، وفى هذه الحالة يدل على أنه قبر لرجل من الشباب ، ولا ترسم عليه اية زخارف فيما عدا الرموز الدالة على الكرم والتقوى (أبريق الشاى مع الأكواب ثم السبحة) •

وفى بعض الأحيان يقل ارتفاع القاعدة بشكل ملحوظ ، وهذا يعنى ان الشاهد لقبر أحد صغار السن ٠

النوع الثالث (التابوت) هو أقل الشواهد حجما وليست له رقبة ، وهو يطلى عادة باللون الأبيض ويترك بلا نقوش ، وهذا النوع خاص بالأطفال والفقراء ، وهو يشبه فى بساطته المصاطب الفرعونية التى استخدمت قبل الأسرة الرابعة (أسرة بناة الأهرام) ٠

زخارف مقابر الهو

يزخرف شاهد القبر بعد جفاف طبقة الطين والرمل التى غطى بها البناء ، فيدهن بالجير ليتخذ اللون الأبيض كخلفية للزخارف ، الألوان المستخدمة هى المساحيق الطبيعية التى تباع لطلاء المنازل ، وتتكون معظمها من أكاسيد ملونة هى أكاسيد الحديد الحمراء والصفراء ٠

تمزج هذه الأكاسيد بالبيض جيدا لتثبيتها ولتكون براقة اللون ، ويستخدم الحفار فى عمله قطعة من جريد النخل بعد ضعضعة أحد طرفيها بين حجرين ٠ (وهى نفس طريقة المصريين القدماء فى صناعة فرش الرسم والتلوين) ٠

الزخارف تتخذ شكل وحدات أفقية أو رأسية ٠٠ وهى على جسم الشاهد تتخذ شكل الشريط ، وتسمى مجموعة الوحدات الزخرفية التى تحصرها مساحة فى شكل المربع أو المستطيل اسم (الزوفة) ٠

وزخارف شواهد قبور النساء تختلف عن زخارف شواهد قبور الرجال ، وتتضمن رموزا تشير الى شباب المرأة أو الى شهامة الرجل وكرمه ٠ وعلى النوع المصرى (البحيرى) نجد زخارف قبور الرجال التى تسودها الأشكال الهندسية المستقيمة الخطوط التى تفصل الوحدات تحاط أحيانا بخطين متعرجين أو تأخذ شكل دوائر كحبات المسبحة وأحيانا تأخذ الوحدات شكل نوافذ تحاط بستائر فى الأركان ٠٠٠ ومن الأمام أسفل الرقبة تترك منطقة خالية من الزخارف الهندسية لتوضع بها الرسوم المعبرة عن شهامة الرجل وكرمه مثل أبريق الشاى الذى يمتد صنبوره ليصب الشاى فى الأكواب ثم السبحة ، وكانت ترسم فى هذه المنطقة منذ ٢٢ سنة المسدسات والبنادق للدلالة على أنه من المسلحين أو البدو ، لكن هذه الرموز اختفت اليوم ٠٠ ويلاحظ ان هذه الزخارف تطمسها حرارة الشمس وقوة الضوء فى هذه المنطقة فلا تستمر بنفس نصاعتها سوى عام أو عامين ويجب تجديدها بعد ذلك أو تختفى ويظهر لون الطين تحت الطبقة الجيرية ٠

الجزء العلوى والرقبة تسودهما الزخارف الهندسية والنباتية ، وخاصة الوحدات المثلثة التى تشبه زخارف الكليم الذى تشتهر به المناطق المجاورة ل « هو » فى اخميم ٠٠ بينما يترك الجزء الخلفى من الرقبة بدون زخارف لترسم عليه رموز أخرى مثل الشمسية والعصا مع ميدالية السد العالى بالنسبة للذين عملوا فى بناء السد ٠

الزخارف الخاصة بشواهد قبور النساء نجدها على النوع المسمى (أبو رقبة) وهى متشابهة على معظم الشواهد ، فعلى رقبة الشاهد يرسم الشال أو الطرحة بزخارفها الملونة المثلثة (زجزاج) ، وأحيانا تظهر نهاية الضفائر عند نهاية الشال السفلية بين الشراشيب المدلاة ، وفى مقدمة الشاهد على القاعدة ترسم حاجيات المرأة مثل المرآة ، ويتفنن الرسام فى زخرفة اطارها ومقبضها ، ثم المقص والمشط ٠٠ وأحيانا نجد رمزا لماكينة الخياطة ٠٠٠

وقد أكد الفنان محمود السطوحى فى بحثه وجود علاقة تشابه بين الزخارف المنقوشة على شواهد المقابر فى جبانة « هو » وزخارف النسيج فى هذه المنطقة : السجاد والكليم وأحزمة الجمال وسروج الخيل وبرادع الحمير والركائب ٠٠٠ خاصة التى تزين النوع الثانى من شواهد المقابر (أبى رقبة) ، وقد اتخذت شكل هذه السروج فى نقشها ونسيجها ٠

umes of over 2250 pages by the Ministry of Information in Kuwait between the years 1978-1984.

The book in its method of classification and collected material is considered an outstanding model for the studies of Arabic proverbs.

Prof. Tawfiq Hanna offers a presentation and an analysis of this large book mentioning the effort made by Mr Ahmed el-Bishr el Roumi in collecting the Kuwaiti proverbs. He also underlines the scientific effort made by Prof. Safwat Kamal in collecting and classifying the Kuwaiti proverbs as well as the equivalent Arabic proverbs.

Prof. Hanna discusses the methodology used by Prof. Kamal in this book. He also mentions the aim of the work, its beginnings, the application of the chosen metholology, as well as how the proverbs had been collected from different parts of the Arab world. The writer also refers to the definition of a proverb as rendered by Prof. Kamal, and the definition created previously by other Arab thinkers mentioned in the book.

Mr Qutb Ablel-Aziz Basyouni writes about the dissertation held at the Faculty of Arts in Cairo University. The Thesis was presented by Mr Mohammed Hussein Hilal for an M. A. degree in folk literature. The title of this thesis is : "Folk tales — a field work study in Al-Ayyat region". Mr Basyouni refers to the effort made by Mr Hilal in collecting, classifying and analysing the folk tales. The process of gathering material and working and analysing the folk tales. The process of gathering material and working it out in a scientific way took from the researcher seven years of continuous effort.

In the part of the Magazine entitled *"The Folklore Magazine Tour" Mr Samir Farrag presents a review of the events of "Ismailia International Folklore Festival"* which is no longer a festival of only folk dance, but a festival of folklore and folktoriests. The organizors of this festival this years were celebrating the memory of the late Arab folklore pioneed *Prof. Dr Abdel Hamid Yunis* ; it was also a celebration to the honour of our international novelist *Nabuib Mahfouz,* the winner of the Nobel prize in literature in 1988, as well as to the honour of the Egyption poet, *Mr Abdel Rahman el-Abnoudi,* for his efforts in the domain of popular poetry.

Within the festival, two scientific Seminars were held, one about *"Folk Arts and the National Personality" chaired by Prof. Safwat Kamal* ; the other about the *"Egyptian Folklore Atlas" chaired by Prof. Dr. Mohamed el-Gohary.*

Finally, *Mr Soubhi el-Sharouni presents a study about "Al-Hew" graveyards and their original, richly decoratel tombstones.* This study deals with the location of these unique graves ; their history as well as the description of the "al-Hew" graveyards today. The tombstones are characteristic of their shapes which resemble a camel, a horse or may be even a goose, the animals which were bred in that area in old ages.

Mr el-Sharouni also presents a description of the different kinds of tombstones, their ornamentations as well as their symbols and the significance of those symbols. Moreover, the writer points out the differences between the graves of men, women and children. The study is accompanied by a number of photographs of those tombstones and their ornamentation, showing the characteristics of this unique artistic expression.

lecting and notating the texts of folk narratives.

Next on the history of folklore studies in Spain, Mr Tal'at Shaheen offers a translation of an article by Dr Pilar Romero de Tejala, (the Director of the National Museum of Ethnology) in which she has traced this history which goes back to the mid-19th century, when folklore work was done by half-official institutions in Spain.

Yet, it is most probable that interest in folklore in Spain had begun earlier but it was only the individual effort. This study emphasizes the fact that Machado, the father of the two eminent poets Antonio and Emanuel Machado was the first to render folklore studies their due importance in Spain. He was the one to establish the first folklore society in Spain.

The article dealts with the most important folklore events and Spanish folklore studies in different regions beginning from the middle of the previous century up till now. Thus, we get a panorama of the interest and attention paid in Spain to that branch of human knowledge.

Mr Ibrahim Hilmi presents a detailed study on "Kiswat al-Ka'ba al-Sharifa" ((The Cover of the Holy Ka'ba), in which he has paid great attention to the historical framework of the festivity held on the occasion of sending "Kiswat" to Mecca, as well as the reflection of this celebration on some folk literary forms such as "Sirat el-Malek Sayf Ibn Thee-Yazan.

Mr Hilmi has traced the history of the "Kiswat" ever since it has been prepared by the king of Himyar, two centuries before the "hijra", until the time of Prophet Mohammed and the first Four Caliphs. Then the wraiter speaks of the role of the Fatimids from the year 372 (h. when the Caliph el-Mou'iz li-Din Ellah took this responsibility to compete with the Abbasid Caliph of Baghdad. This honour of sending the "Kiswat" to Mecca belonged to Egypt since this time until only a number of years ago.

Mr Hilmi offers a tescription of the "Kiswat"; its size, shape and the type of material and decoration it has, thus becoming a folk craft.

He also deals with the Arab travellers such as Ibn Jubayr, Ibn Battuta, al-Maqrizi and al-Jabarti who have describ the "Kiswat" of Al-Ka'ba during the Ayyubid and the Mamelake Sultans. It used to be at that time adorned with gold, silver, corundum and silk.

Mr Hilmi mentions also the kind of embroidery used on the "Kiswat"; moreover, he presents a precise description of the last "Kiswat" produced in Egypt. He has also written about the craft itself, the craftsmen, and the rituals performed by them during their work.

Nowadays, the "Kiswat" is made in Saudi Arabia by some Egyptian craftsmen who are specialized in this work.

In the part of the Magazine called *"The Folklor Library", Dr Kamal el-Din Hussein presents a brief account of William A. Haviland's book "Cultural Anthropology".* Although published in the year 1975, the book remains an important publication among the studies on folk culture and cultural anthropology.

Next, we have another account presented by Prof. Tawfiq Hanna on the book entitled "Kuwaiti Proverbs — a Comparative Study" by Mr Ahmed el-Bishr el-Roumi and Prof. Safwat Kamal. This book has been published in four vol-

group to do its best in choosing what is best for all its members ; by them it is know the importance of acquiring experience through the situations and events that a human being undergoes, as well as all the experiences that the group expresses in th form of folk wisdom, or any other norms of behaviour included in this kind of Mawwal.

Then, *Mr Ahmed Adam presents a translation of the famous American Folklorist Stith Thompson's study about "Magic and Marvels" in his book "The Falktale"*. In this study, Thompson states that magic has a great role in a large number of those folk tales known as "marvels".

From this study, we got to know that magic powers may be one of the hero's innate qualities. This finds expression in the hero's ability of transformation. Magic may also exist in magical words, among which, perhaps, "open Sesame" is the most famous. It has undoubtedly been known by the narrators of one of the stories of "The Arabian Nights."

It might have also become known from many other story-tellers who narrate stories from the same source. However, the most widely spread function of magic in folk tales is that related to the use of certain instruments that carry magical powers, regardless of he gualities of its user or holder. Finally, Thompson, deals with magical animals such as : the hen that lays golden eggs, or the donkey that produces gold. Thompson offers examples of these tales, comparing between different motives of the same tale in many places all over the world.

Next, *Mr Abdel Aziz Rif'at presents* an analysis of the book written by the *late pioneers in the domain of Arabic folklore Prof. Abdel Hamid Yunis, entitled "Myth and Folklore"*. In his analysis, Mr Rifat presents briefly the most important issues dealt with in the book. They are : 1) the relationship between folklore and anthropology as well as ethnology, 2) the importance of folklore in literary studies, 3) the relation between myth and folklore, 4) the difference between dramatic work and epic work.

The study of mythology and folklore includes many elements from folk culture with its various patterns. Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis has dealt in his book with the role of cultural heritage in contemporary folk creation.

In his study entitled *"A Variant of Sirat Bani Hilal in its first part "The Birth of Abou Zaid al Hilali Salama" Prof. Ahmed al Haggagi introduces two variants of Sirat Bani Hilal in its first part "The Birth of the Hero, Abou Zaid al Hilali from Upper Egypt".*

The first variant is narrated in prose by al-Haj Abdel Zahir from al-Karnak village at Luxor. The other is in verse by Awadallah Abdel Jalil from al-Hajz Bahari near Edfou.

Prof. al Haggagi has written an introduction about his own experience in collecting folk Sirat in Upper Egypt. He has also tried to investigate what the scholars said about the Arab mentality and the lack of Epic poetry. Prof. al-Haggagi has tried in his investigation to point out to the fact that none of those scholars dealt with the folk Sirat.

The writer has also attempted to explain the term "Sirat" as a literary "genre" which differs from the term "epic". The folk Sirat is a biography of an individual hero or a religious family or a community.

The study of Prof. Haggagi, beside its important subject on "Sirat Abou Zaid al Hilaly" provokes the problem of col-

THIS ISSUE

This issue of the "Folklore Magazine" opens with a study about Folklore Crisis" by Prof. Mahmoud el-Nabawi el-Shal.

According to him, the crisis stems from the fact that many of the popular artists are fascinated by the new artistic styles that are far from our deep-rooted origins. These origins sprung from our heritage, lived on our land and entered our consciousness. On the contrary, following those modern trends may lead to the disappearance of certain characteristics that should never vanish, as their disappearance means submission, short-sightedness anl self-effacement as well as losing the Arab authenticity

Prof. el-Shal asks for a serious, wist and judicious return to our roots with the sincere intention of acquiring and understanding them well, so as to get rid of the surface waves which leave nothing but sterile imitation.

This call acquires its importanct when we regard it from a reformational point of view, that rejects all signs of extravagance in decoration and other similar defects prevalent in our Arabic society.

Moreover, Prof. el-Shal states some of the manifestations of the folklore crisis on various levels, so that the people interested in this problem would embark on mending the deviations.

Next comes a brief analytical study by Dr Moustafa Ragab 'entitled "The Values of Time and its Significance in the Mawwal Sab'aawi" (Arabic folk poem of seven lines). The study deals with one of the most important sources of folk culture. It has become very popular due to to the fact that it allows wider possibilities for expression of folk wisdom, as well as the use of elements of folk heritage such as stories, proverbs and other forms characterizing this kind literature.

Towards the end of his study, Dr Ragab comes to the conclusion that the values included in "Time" as a symbol of subdual in the Sab'aawi Mawwal, are of a religious kind as they express obedience to God and patience in facing destiny; all this through the incidents and events that happen to people with the passing of "Time". Those values are also of a practical nature as the yencourage the

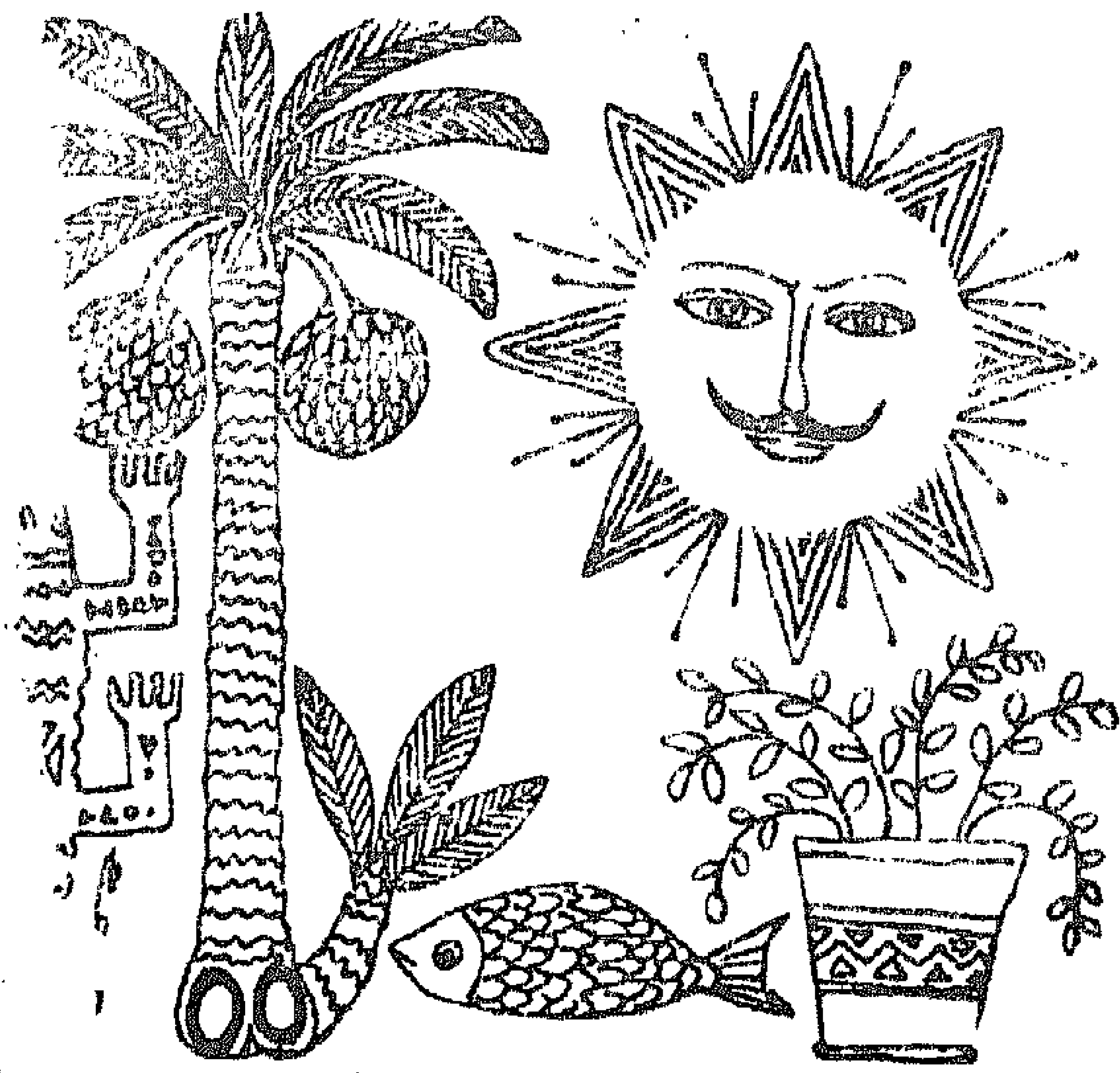
A quarterly Magazine, Issued by :

General Egyptian Book Organization

October - November - December 1989

Cairo







AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

رقـم الايـداع

١٩٨٩/٦٢٨٣

AL-FUNŪN
AL-SHAABIA

FOLK-LORE

